SÉRIE PRINCÍPIOS

ÚLTIMOS LANÇAMENTOS

- **Como analisar narrativas**
  Cândido Vilares Gancho
- **Inconfidência Mineira**
  Cândida Vilares Gancho
  Vera Vilhena de Toledo
- **O sistema colonial**
  José Roberto Amaral Lapa
- **A unificação da Itália**
  John Gooch
- **A posse da terra**
  Cândida Vilares Gancho
  Helena Queiroz F. Lopes
  Vera Vilhena de Toledo
- **As origens da Primeira Guerra Mundial**
  Ruth Henig
- **As origens da Segunda Guerra Mundial**
  Ruth Henig
- **O Antigo Regime**
  William Doyle
- **Formação de palavras em português**
  Valter Kehdi
- **Maquiavelismo**
  Sergio Bath
- **A Poética de Aristóteles**
  Ligia Militz da Costa
- **Conquista e colonização da América espanhola**
  Jorge Luz Ferreira
- **Vozes verbais**
  Ameri Boamah Haiy
- **A década de 50 — Populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**
  Maria Rodrigues
- **A década de 60 — Rebeldia, contestação e repressão política**
  Maria Helena Simões Paes
- **A década de 70 — Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**
  Marion Haber

SÉRIE PRINCÍPIOS

Flávio R. Kothe

Professor universitário,
tradutor e crítico literário

O HERÓI

UNIVERSIDADE CATÓLICA DO SALVADOR
CAMPUS DA LAPA
BIBLIOTECA
351.484

2ª edição
2ª impressão

Direção
Benjamin Abdala Junior
Samira Youssef Campedelli
Preparação de texto
José Pessoa de Figueiredo
Arte
Coordenação e projeto gráfico/miolo
Antônio do Amaral Rocha
Arte final
René Etiene Ardanuy
Joseval Souza Fernandes
Capa
Ary Almeida Normanha

Impresso nas oficinas da
Gráfica Palas Athena

ISBN 85 08 01157 1

2000

Todos os direitos reservados pela **Editora Ática**
Rua Barão de Iguape, 110 - CEP 01507-900
Caixa Postal 2937 – CEP 01065-970
São Paulo – SP
Tel.: 0XX 11 3346-3000 - Fax: 0XX 11 3277-4146

Sumário

1. Introdução 5

Personagem plano e esférico 5
Sistema e dominante 7
Gêneros maiores e menores 9

2. Heróis clássicos 12

A classe do clássico 12
Pólemos e polêmica 13
O herói épico 14
O anti-herói épico 15

3. Arte e ideologia 17

O ideológico 19
O artístico 21
Gênero e gesto semântico 23

4. O herói trágico 25

5. Heróis bíblicos 30

A história de José 30
A história de Cristo 32

6. O trivial e o artístico 37

Personagens planos e triviais 37
Tragédia e poder 39
Para além do trivial 41

7. Heróis baixos 43

O cômico e o tragicômico 43
O satírico 44

Direção
Benjamin Abdala Junior
Samira Youssef Campedelli
Preparação de texto
José Pessoa de Figueiredo
Arte
Coordenação e projeto gráfico/miolo
Antônio do Amaral Rocha
Arte final
René Etiene Ardanuy
Joseval Souza Fernandes
Capa
Ary Almeida Normanha

Impresso nas oficinas da
Gráfica Palas Athena

ISBN 85 08 01157 1

2000

Todos os direitos reservados pela **Editora Ática**
Rua Barão de Iguape, 110 - CEP 01507-900
Caixa Postal 2937 – CEP 01065-970
São Paulo – SP
Tel.: 0XX 11 3346-3000 - Fax: 0XX 11 3277-4146

Sumário

1. Introdução 5

Personagem plano e esférico 5
Sistema e dominante 7
Gêneros maiores e menores 9

2. Heróis clássicos 12

A classe do clássico 12
Pólemos e polêmica 13
O herói épico 14
O anti-herói épico 15

3. Arte e ideologia 17

O ideológico 19
O artístico 21
Gênero e gesto semântico 23

4. O herói trágico 25

5. Heróis bíblicos 30

A história de José 30
A história de Cristo 32

6. O trivial e o artístico 37

Personagens planos e triviais 37
Tragédia e poder 39
Para além do trivial 41

7. Heróis baixos 43

O cômico e o tragicômico 43
O satírico 44

8. Heróis altos 52

Percursos e percalços 52
Heróis nacionais 55
Um herói português 56
Reversões e transgressões 58

9. Heróis da modernidade 61

Heróis da decadência 62
Heróis do avesso 64
Heróis proletários 66
Heróis burgueses 67

10. A narrativa trivial 69

Direita volver! 70
Esquerda volver! 75
Feminino/masculino 76

11. Poéticas e operários 78

Poéticas normativas 78
Heróis proletários 80

12. Conclusão 84

Estética da recepção 84
Em síntese 88

13. Vocabulário crítico 90

14. Bibliografia comentada 93

1

Introdução

Personagem plano e esférico

As habituais categorias "personagem plano" e "personagem esférico" foram propostas de um modo bastante ligeiro por Forster numa conferência, e, desde então, têm sido repetidas por todos. Servem para caracterizar personagens de traços simples e permanentes ou personagens que se modificam ao longo da narrativa, surpreendendo por sua complexidade. São categorias analiticamente operacionalizáveis e úteis, mas elas não apreendem o que efetivamente acontece com os personagens. São insuficientes até mesmo enquanto termos: de certo modo, nada mais plano do que uma esfera; até quando se dá a mesma resposta a perguntas e situações diferentes, a resposta nunca é a mesma. Mas isto não é levado em conta quando se fala em personagem plano e esférico! Por outro lado, um personagem aparentemente "redondo" pode ser intrinsecamente muito plano.

Essas categorias encaram o personagem como exis-

nomo. Decorrem de uma visão idealista da literatura, da qual comungam todas as correntes modernas da crítica.

Se, ao contrário do que pensa o idealismo, não é a consciência que determina o ser, mas é basicamente o ser social do homem que determina a sua consciência, então não é apenas porque o sol brilha no alto e as árvores crescem para cima que o alto significa o elevado, enquanto o que está embaixo significa o inferior (afinal, o sol também declina e todos sabem que as árvores também crescem para baixo). A natureza é capaz de fornecer comprovantes para qualquer tipo de argumento. A natureza não obriga a selecionar certas metáforas: o modo de viver dos homens é que desperta a sensibilidade para certos aspectos da natureza, como a grandeza do alto e a baixeza do baixo. Todas as sociedades históricas são sociedades de classes.

Haver uma classe "alta" e uma classe "baixa" se reflete de modo fundamental e necessário na literatura, tanto no modo de ser dos personagens e enredos quanto na hierarquia dos gêneros e das obras. Não sendo os conceitos "meta-físicos", mas "físicos", derivados da sociedade, e sendo a sua dinâmica política decorrente do conflito entre a minoria privilegiada e a maioria fornecedora desses privilégios, então a seleção de elementos da natureza para constituir conceitos e metáforas (conceitos também são metáforas) reflete essa dinâmica social. Portanto, o inconsciente das metáforas é o nível político. Tem-se aí sempre a identidade entre elementos não-idênticos, como nos conceitos.

O "alto" e o "baixo" da sociedade se operacionalizam e se entrecruzam de vários modos na literatura. Tendem a ecoar a natureza fazendo o alto aparecer como elevado e mostrando o baixo como inferior, mas isto

Sistema e dominante

As narrativas são sistemas cujas dominantes geralmente têm sido algum tipo de herói. Na dominante está a chave do sistema. Um sistema é um conjunto de elementos coerentes entre si e distintos do seu meio. A dominante é o seu princípio de organização, é o governo do sistema, assim como o governo é a dominante do sistema social. O modo de produção é sistemático, inclusive o de produção literária, e o pensamento também opera por sistemas. A dominante está presente em todos os elementos do sistema, mas, por sua vez, resulta de todos eles. Para entender o sistema, é preciso entender a natureza da dominante, mas, para isso, é preciso captar e entender o que não cabe na natureza dessa dominante.

A dominante não é mera divisão em capítulos, cenas ou estrofes, também não é simplesmente a estrutura profunda ou o gesto semântico da obra. A dominante é contexto textualizado de modo partidário ou totalizador para persuadir segundo a diretriz semântica traçada pela orientação de sua estrutura profunda. É um poder secreto que impera em todo o sistema, o conjunto das conexões entre as partes, a razão íntima de suas ênfases e seus escamoteamentos. Ela é o mais evidente e, ao mesmo tempo, o mais recôndito do sistema. Pode ser aflorada subitamente num detalhe, numa expressão mais ou menos obscura, num elemento à primeira vista inexplicável. Mas para chegar a isso, é preciso conhecer todo o sistema e as suas alternativas. A dominante é a diretriz política do sistema, a teia íntima daquilo que vai acontecendo no sistema, a instância que decide o que nele cabe e o que nele não cabe, bem como o modo pelo qual aí vai se integrar. Ela é o

essência enquanto vontade de poder. Defini-la abstratamente é, porém, um modo de escamoteá-la. É preciso fazer um percurso contrastivo pelos sistemas constituídos por obras, correntes e épocas, ao longo da história da literatura ocidental, para tentar captar na dominante do percurso do herói a própria dominante do curso da história.

Enquanto dominante, o herói é, portanto, estratégico para decifrar o texto como contexto estruturado verbalmente. Este não é um problema apenas literário, mas atinge a todas as narrativas, seja qual for o seu veículo.

Se todas as sociedades historicamente conhecidas foram sociedades estruturadas em classes, trata-se de ver a conseqüência disso para a estruturação das suas obras narrativas (inclusive o teatro). Esta é uma questão excluída do horizonte idealista vigente nos estudos literários, mas é preciso não se assustar com essa questão: mesmo que não haja pensamentos inocentes, pensá-la ainda não altera a realidade. Pelo contrário, confirma-a mais uma vez.

Se as obras literárias são sistemas que reproduzem em miniatura o sistema social, o herói é a dominante que ilumina estrategicamente a identidade de tal sistema. Rastrear o percurso e a tipologia do herói é procurar as pegadas do sistema social no sistema das obras. Nenhuma obra literária consegue ser a totalidade, mas o percurso do herói pelo alto e pelo baixo pode ser um índice de totalização, uma totalidade indiciada. As obras literárias maiores sugerem a totalidade, enquanto as obras triviais escapam dela e deixam que ela escape: não captam propriamente sequer a natureza do fragmento de realidade para o qual se voltam.

A trivialidade, ainda que entre nós seja preponderantemente de direita, também pode ser uma trivialidade de

comitantemente, da estrutura que assume. A televisão é, hoje, o maior veículo da trivialidade. Comparada com a televisão, a literatura é, entre nós, quase elitista. As revistas em quadrinhos — livros a imitar a televisão até mesmo antes de ela existir — são domínios absolutos da trivialidade: feminina nas fotonovelas, masculina nos gibis.

Gêneros maiores e menores

Na *Arte poética* de Aristóteles, os gêneros literários são divididos em maiores (epopéia e tragédia) e menores (comédia e sátira menipéia). Será que não há uma dimensão oculta nessa classificação? Por que é preciso privilegiar um gênero em detrimento de outro? O que será que Aristóteles não diz? Ainda que haja grandes tragédias e epopéias, por que será que elas como gênero precisam aí ser consideradas, cada uma, um gênero maior?

Há uma primeira resposta bem simples: a epopéia e a tragédia clássicas tratam de aristocratas, enquanto na comédia aparecem as pessoas do povo. Então, parece que Aristóteles é um ideólogo da classe dominante, a aristocracia. Mas as tragédias e epopéias a que ele se refere até hoje nos convencem de sua grandeza. Onde está a chave dessa grandeza?

A questão da "grandeza" está esquematicamente ainda hoje presente na contraposição entre gêneros mais complexos, como o romance, e gêneros considerados mais simples, como o conto. Há personagens considerados de tipo elevado (como o herói trágico ou épico), assim como os há de tipo baixo (o pícaro).

Parece, de certo modo, um contra-senso falar em

baixeza ou fazer todo um percurso pelo "baixo". O herói trivial pretende ser elevado e tende a não admitir em si o baixo: mas, exatamente por isso, ele se inferioriza artisticamente, à medida que se torna unidimensional e não capta nem exprime a natureza contraditória do real.

A mera tipologia analítica — como personagem plano e redondo — não consegue apreender o que acontece com os vários heróis. O percurso deles ao longo do enredo estraçalha qualquer rígido enquadramento analítico. Há personagens de extração social alta e personagens de extração social baixa; há gêneros e períodos literários que se voltam precipuamente para personagens oriundos da classe dominante, como há outros que se concentram mais em personagens de extração social baixa. Tal ênfase envolve sempre uma postura política da obra.

Com a industrialização, o acirramento do conflito de classes tem feito a literatura redobrar o seu bombardeio ideológico: quanto mais avançada se pretende a humanidade, mais tem preponderado a trivialidade narrativa. Cada vez mais a classe alta tem tido a necessidade de ser vista como elevada; cada vez mais tem sido também possível mostrar grandeza na classe baixa. Não se deve confundir, porém, defesa do povo com defesa do *status quo*: pode-se achar o povo tão maravilhoso que acaba sendo até melhor deixá-lo como ele está. É preciso que a teorização do trivial não seja mera trivialidade.

Num instigador artigo, Weinrich propôs que a poética clássica em três níveis (*stilus sublimis, stilus mediocris* e *stilus humilis*) teria passado, no século XVI, a dois gêneros: o alto, tratando de aristocratas, na tragédia da honra; e o baixo, a comédia, tratando de escravos, pícaros e burgueses pretensiosos. O que aí se procurava, de modo

como diferença entre o mundo com honra e o mundo sem honra. Subjacente à questão da "honra" está, contudo, não só a legitimação da classe "alta" como "naturalmente" superior, mas também a "honra" como expressão qualitativa de um maior poderio quantitativo financeiro (que, por sua vez, necessariamente é baseado na exploração do trabalho alheio). Por outro lado, nesse deslocamento para um puro mundo axiológico afloram elementos que não são mera falsa consciência.

2

Heróis clássicos

A classe do clássico

Os heróis clássicos são heróis da classe alta, que procuram demonstrar a "classe" dessa classe. "Classificar" a tragédia e a epopéia como gêneros maiores e ver nos seus heróis apenas o elevado seria desconhecer uma diferença básica entre o herói épico e o herói trágico, bem como uma dinâmica estrutural que se manifesta nas "grandes obras". Ainda que passe por grandes dificuldades e provações, e ainda que venha a constituir boa parte de sua grandeza através de uma série de "baixezas" (matar, mentir, tripudiar cadáveres, enganar e mentir), a narrativa épica clássica, adotando o ponto de vista do herói, trata de metamorfosear a negatividade em positividade, e o herói épico tem, por isso, um percurso fundamentalmente mais pelo elevado do que o herói trágico, cujo percurso é o da queda. Mas a queda do herói trágico é o que lhe possibilita resplandecer em sua grandeza, assim como as "baixezas" do herói épico é que o "elevam".

grande guerreiro, é humilhado por Agamêmnon, perde a sua escrava preferida, perde o seu melhor amigo, fica ausente de muitas lutas e se barbariza ao tripudiar o cadáver de Heitor; Odisseu, o astuto, vencedor de Tróia, demora a descobrir o caminho de volta, perde todos os companheiros e troféus nesse percurso, para se recuperar no fim; Édipo, rei e benfeitor, vê-se transformado em malfeitor e pária social.

Pólemos e polêmica

O herói trágico é a dominante do sistema constituído pela tragédia. Ele vai aparecendo como trágico à medida que se desenrola a tragédia que ele mesmo desenvolve com a força do destino. A tragédia (= ode do bode) se origina de uma cerimônia religiosa em que um bode era sacrificado em favor da comunidade, para expiar-lhe as culpas. O herói trágico é, originariamente, um bode expiatório. Diz-se que "bom cabrito não berra". Mas o herói trágico, pelo contrário, é um bode que berra ao ser sacrificado, expõe publicamente o que lhe acontece, enquanto o destino, com mãos de ferro, pendura-o de cabeça para baixo e se prepara para cortar-lhe o pescoço.

Todo grande personagem é uma união de contrários: ele é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o alto que cai e readquire grandeza na queda, ou então é o baixo que se eleva e se mostra grandioso apesar dos pesares. Quanto maior a sua desgraça, tanto maior a sua grandeza. A sua desgraça não é mera choradeira, mas duro aprendizado da "condição humana", transcendendo a doutrinação que lhe é inerente. À medida que a expiação

Não há grande obra de arte que não una os contrários. O herói trágico é um carvalho em que caem os decisivos raios do destino; o herói épico é o grande pinheiro indicador dos caminhos da história: nenhum deles tem a sabedoria dos caniços. O pícaro é o caniço que se dobra aos ventos para conseguir sobreviver: nele o que pensa é o estômago. Ele tem a pouca dignidade daqueles que sempre têm o suficiente para comer, mas, em sua indignidade sem indignação, ele revela a pouca dignidade daquilo que pretende ser digno e superior na sociedade.

O herói épico

A epopéia é um sistema em que o épico é dominante, mas não exclusivo. Nela — por exemplo na *Ilíada*, a epopéia por excelência na literatura ocidental — podem aparecer personagens antiépicos: o ridículo soldado Térsites, as mulheres troianas derrotadas e chorosas, um deus atingido por uma lança no traseiro e voltando para o Olimpo em saltos quilométricos, guerreiros caindo em bosta de vaca e cuspindo o que engoliram, etc. São momentos em que o cômico baixo e até grosseiro (como na cena do porteiro no *Macbeth*: o cômico desanuviando a tensão do trágico) se instaura na epopéia, para depois dar novamente lugar ao tom geral épico. Importante é também o momento de queda ou rebaixamento do herói: Heitor com medo de morrer, Heitor fugindo, Heitor vencido e tripudiado. Mas à medida que o herói épico decai em sua "epicidade", ele tende a crescer em sua "humanidade" e nas simpatias do leitor/espectador. Em suas andanças de puro guerreiro, ele tende a se aproximar do pseudo-herói das "narrativas triviais masculinas", mas ele

descritos como uma série de baixezas: "c'est le ton qui fait la chose".

O herói trivial masculino de direita — a versão moderna desse herói clássico — também atravessa dificuldades e sofre derrotas, mas elas como que permanecem externas a ele, ainda que às vezes um soco do bandido venha a exigir um *band-aid*: não alteram substancialmente nada no bom mocinho. Há um enredo que, com todas as suas trapalhadas, serve basicamente para restaurar a situação anterior à violação inicial desencadeadora do enredo. Esta preocupação básica em demonstrar como felicidade e meta a situação inicial, o *status quo* anterior, caracteriza a natureza conservadora e até reacionária desse tipo de narrativa em seu nível profundo de estrutura, o que é acompanhado pela postura e pelos valores de seus personagens, por mais moderninhos que possam parecer.

Por outro lado, o mais típico e puro herói épico clássico, Aquiles, adquire nova dimensão quando visto a partir de sua queixa no Hades, quando lamenta ter aceito morrer jovem e heróico ao invés de morrer velho e medíocre: assim ele reafirma a beleza fundamental que é estar vivo. O que ajuda a engrandecer o herói épico é a sua dimensão trágica. O herói épico é o sonho de o homem fazer a sua própria história; o herói trágico é a verdade do destino humano; o herói trivial é a legitimação do poder vigente; o pícaro é a filosofia da sobrevivência feita gente.

O anti-herói épico

Na segunda rapsódia da *Ilíada*, o soldado Térsites é surrado em público por Odisseu, pois, cansado de dez anos de guerra, apresenta uma reclamação e uma reivindicação:

para os chefes, para os aristocratas gregos, tendo estes todas as vantagens da guerra; propõe, além disso, que seria melhor voltar para casa. A fala de Tersites parece a de um líder sindical dos soldados rasos. O que ele diz tem pé e cabeça; parece bastante de acordo com o que se pode imaginar que fosse uma forte tendência entre a maioria dos soldados. Mas Homero o apresenta como profundamente desprezado pelos companheiros. Além de ele ser ridicularizado pela surra, é apresentado como vesgo, corcunda e torto: em suma, uma inacreditável figura de soldado, impossível. Desperta a sensação de que boa parte de tal deformação decorre não da natureza, mas das palavras que proferira, contrárias aos interesses dominantes naquele momento. Nenhum herói é épico por aquilo que faz; ele só se torna épico pelo modo de ser apresentado aquilo que faz. Assim, também, o anti-herói só deixa de ser "herói" por ele não se enquadrar no esquema de valores subjacente ao ponto de vista narrativo.

Nesse episódio se evidencia bastante a posição aristocrática e não-popular do ponto de vista do rapsodo. Neste sentido, Homero não é um "clássico", um autor "acima de qualquer suspeita" e pairando por sobre as classes e suas ideologias, mas é um "intelectual orgânico", um serviçal da aristocracia grega. Não se trata de querer exigir de uma obra de 2 800 anos atrás uma postura só adotada por obras de um século para cá: trata-se de entender que a estrutura profunda dessas obras e o seu gesto semântico básico implicam um direcionamento político. Trata-se simplesmente de entender que as obras clássicas também são construídas a partir de determinadas perspectivas sociais, bem como entender que mudanças no modo de produção e no regime político criam novas sensibilidades e iluminam com novas luzes as obras do passado, obrigando-nos a repensá-las.

3

Arte e ideologia

A *Ilíada,* mesmo sendo construída a partir de uma perspectiva aristocrática, não se torna, no entanto, uma mera peça de propaganda ideológica, pois ela dá a volta por cima do unidimensional e sabe mostrar o alto como baixo e o baixo como alto. Tersites não viola este esquema, pois a sua "baixeza", como a de um cavalo numa estátua eqüestre, garante-lhe um espaço no elevado mundo da epopéia: ele ser surrado por um aristocrático herói é o que lhe garante alguma presença nessa obra elevada, como se a sua humilhação de algum modo o exaltasse, como se o contato com a aristocracia — mesmo que por uma surra — de algum modo auratizasse. Caso as relações de produção literária da época lhe tivessem dado espaço, Tersites poderia ter contado uma guerra de Tróia bem diferente daquela que foi contada por Homero: provavelmente não sobraria muita dignidade nem grandeza a tantos desses épicos heróis... (Na Literatura Portuguesa, a *Peregrinação,* de Fernão Mendes Pinto, constitui a contrapartida "baixa" ao tom elevado de *Os lusíadas.*)

ou melhor. A obra de Homero, nascida grandemente sob o signo da ideologia, foi se tornando mais arte à medida que morria a classe social que a inspirou. E isso não só porque deixou de ser recebida como religião para ser percebida como literatura ficcional, mas também porque pôde ir se desvencilhando da manipulação segundo interesses sociais bem imediatos, como legitimar o poder, as propriedades e os privilégios dos aristocratas à medida que estes eram aí considerados descendentes desses heróis, que, por sua vez, nessas obras, eram apresentados como descendentes dos deuses, completando-se assim um ciclo de legitimação da aristocracia à base de um direito divino. Por outro lado, mesmo após o desaparecimento do antigo mundo grego, a leitura de Homero pode reconstruir o momento ideológico inclusive até pelo gesto de citar Homero.

Arte e ideologia não são elementos excludentes. Não há arte sem ideologia nem ideologia sem arte; não há obra de arte que não seja também ideológica e não há ideologia que não possa ser utilizada na produção artística. Mesmo que se queira que a arte seja pura, nenhuma obra de arte é completamente pura, isenta de interesses sociais camuflados. O próprio gesto de querê-la "pura" acaba sendo "impuro" à medida que significa indiferença ante as "impurezas" do mundo. Quem deseja ter na arte um mundo melhor confessa, implicitamente, a negatividade do real; quem, na arte, insiste na negatividade, espera dela consolo e superação.

Que o ensino ou o que é publicado desconheçam os interesses sociais a que servem e que os põem em movimento não significa que esses interesses não existam: pelo contrário, reconhecê-los e explicitá-los pode ser uma tentativa de neutralizá-los, de ser menos "interesseiro". Não

mesma é um pacto provisório deles. Quer se queira reconhecer isto, quer não. Uma obra de arte sempre opera com o ideológico. Enquanto obra de arte, ela não pode ser ideológica no sentido de camuflar e escamotear o real e as suas contradições: ela precisa devorar o ideológico, não ser devorada por ele. O interesse tanto leva a ver quanto a não-ver. Olhar para uma direção significa optar por não-ver para outras direções: a este luxo, característico do trivial, as obras de arte não se podem dar. Toda cegueira fomenta o desenvolvimento de outro tipo de percepção. Toda visão é cegueira. As obras triviais institucionalizam o caolho sem senso de profundidade; as obras de arte olham com dois olhos, para todos os lados.

O ideológico

As obras triviais de direita procuram fazer crer que tudo o que pertence à classe alta é, por isso mesmo, elevado, e que todo baixo é inferior. As obras triviais de esquerda procuram fazer crer que tudo o que pertence à classe alta já por isso é baixo, enquanto que todo o socialmente baixo já por isto seria superior. Nem a trivialidade de direita nem a de esquerda conseguem apreender a natureza contraditória da realidade. Mas tanto uma quanto a outra fazem parte das contradições entre os interesses de classe. Cada uma procura responder, a seu modo, aos conflitos de interesses que as geram, circulam e movimentam.

Os vários sentidos do termo ideologia em Marx — ou seja, algumas disciplinas que tratam de comportamentos sociais, supra-estrutura, falsa consciência, projeto

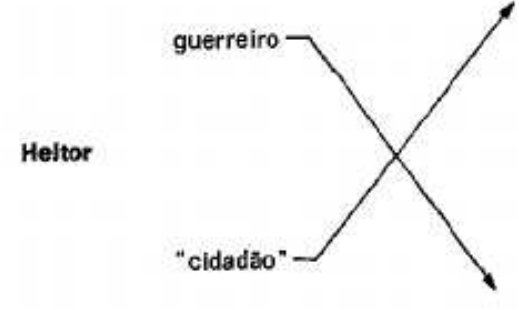
contre na conjunção de interesse, verdade e historicidade. Mesmo a "falsa consciência" contém a contradição entre consciência e falsidade: este elemento da "consciência" só é falso à medida que não conhece nem reconhece os deslocamentos, as distorções e as condensações ocorridos no percurso das diversas forças em conflito. Ainda que entre nós se esteja mais acostumado a tomar o termo "ideologia" no sentido de "falsa consciência", é preciso cuidar para não cair numa visão pré-dialética da questão. Está-se ainda muito acostumado a uma concepção idealista da verdade: até parece que, por ser histórica, a verdade deixe de ser verdadeira.

É difícil pensar esta questão como a consciência possível a uma época e a uma sociedade. Que há de determinar exatamente qual seria a possibilidade efetivamente possível? Será que este possível não tende a ser sempre reduzido ao horizonte alcançado?

Mesmo a concepção de "consciência" enquanto "verdade", além de tender ao subjetivismo idealista, também é insuficiente à medida que entende a verdade dentro da tradição da *adequatio*, caindo na antinomia simples do não-adequado como sendo o falso. O conceito heideggeriano de verdade como *alétheia* é insuficiente à medida que desconsidera os concretos interesses sociais que impregnam o processo de conhecimento, tanto para fomentá-lo quanto para obstruí-lo. Trata-se de repensar o conhecimento — e literatura também é conhecimento — como necessária *errância* histórica do homem, em que todo desvelamento implica ocultação, assim como todo ocultamento carrega e traz as marcas das forças que o acarretam. Quando a correlação de forças o permite, é possível decifrar deslocamentos havidos, pois em cada resultante estão

O artístico

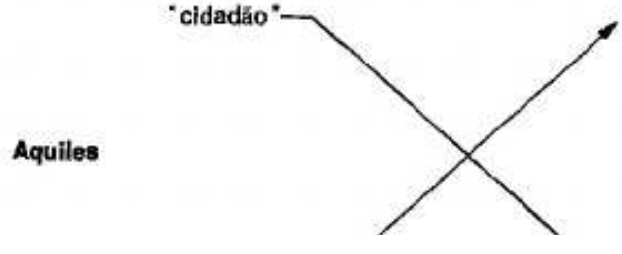
Na rapsódia XXII da *Ilíada*, tratando do combate entre Aquiles e Heitor, tem-se uma espécie de sinopse de todo o movimento básico dessa epopéia, pois a derrota de Heitor e a vitória de Aquiles indiciam e resumem todo o desenrolar da guerra: tem-se aí, num detalhe, o todo, assim como a obra indicia toda uma época. Em suma, a sinédoque de uma sinédoque. Não se tem, contudo, aí, apenas a elevação de Aquiles pela vitória e o rebaixamento de Heitor pela derrota. À medida que Heitor cai como guerreiro, ele se eleva na compreensão e na simpatia do leitor (e não só do leitor cristão), assim como a vitória de Aquiles apressa a sua própria morte e, à medida que tripudia o cadáver, leva-o a uma diminuição porque desrespeita o sagrado dever de homenagear e enterrar os mortos para que possam descansar no Hades. Constitui-se aí um duplo quiasmo, a resumir todo o movimento da obra, e que se configura do seguinte modo:



A dimensão do "guerreiro", linha de forças que começa no alto e vai para baixo à medida que ele vai sendo derrotado, acaba não sendo apenas a dele mesmo, sozi-

obviamente, no sentido moderno de *citoyen*: representa as várias facetas de Heitor como pai, marido, filho, um homem com várias outras qualidades e atributos que não simplesmente militares, implicando inclusive a simpatia e a piedade que envolvem o ouvinte e o leitor. Heitor cai do alto para o baixo, mas em sua queda ele tende a subir em sua humanidade e na empatia do leitor. A sua relativa fraqueza o engrandece como objeto de comiseração e compreensão, ainda que, por outro lado, também seja "humano" cuspir no cadáver do inimigo. O ponto nevrálgico da alteração da balança ocorre quando Heitor tem a sensação de ter sido enganado e abandonado pelos deuses: é a sua derrota interior, prelúdio da derrota exterior.

Aquiles nunca chega a cair propriamente como guerreiro: o que muda é o seu grau de participação na guerra. Seus momentos nevrálgicos intermediários são a perda da escrava (levando-o ao ponto mais baixo de sua participação), a morte de Pátroclos (momento da virada), a vingança da morte do amigo, o duelo com Heitor. Cada uma dessas fases vai constituindo um patamar, numa sucessão que constrói uma linha ascendente, enquanto diminui nele o grau de relacionamento amoroso e de amizade, a dimensão de "cidadão". Em relação a Heitor, Aquiles faz um movimento exatamente contrário e constitui um novo X, um novo quiasmo:



A *Ilíada* é uma grande obra exatamente porque tem este duplo movimento contraditório em si. Ela não nega espaço nem ao grito de triunfo do vencedor nem aos gemidos e lamentos do derrotado. Se ela fosse apenas uma coisa ou outra, tenderia a ser mais ideológica e menos artística. Ela não mostra o herói apenas como grandioso. Mostra a dor que decorre desses grandiosos gestos. Mostra também os seus "defeitos", até mesmo a sua grandeza enquanto baixeza. O ódio repleno de rancor, a total falta de comiseração, a raiva que não acaba sequer com a morte do adversário, a sede de vingança até o fim. Tais gestos não são monopólio de personagens, não são apenas "literatura": foi da vida mesma que a literatura os aprendeu. Por outro lado, a grande obra é capaz de mostrar a "grandeza" existente naquilo que aparenta ser apenas baixo e derrotado. A obra trivial é linear, exibe apenas a "grandeza" do seu herói e a "baixeza" do seu vilão, sem entender a natureza contraditória e problemática desses conceitos.

Gênero e gesto semântico

Agamêmnon, glorioso e exitoso chefe de uma longa e perigosa expedição militar, é morto tragicamente ao voltar para casa (pois, como quase não podia deixar de acontecer, a sua mulher arranjara entrementes outro homem): ele, que antes comandara uma epopéia, torna-se protagonista de uma tragédia.

Por outro lado, se a história de Édipo fosse contada por um rapsodo enfatizando o seu processo de aprendizado e formação, as suas andanças, as lutas na estrada, o episódio da esfinge e as atividades do governante, poder-se-ia

deu certo; o herói trágico é um herói potencialmente épico e azarado pelo destino. O herói épico provoca o surgimento do herói trágico; o herói trágico guarda em sua sombra o seu herói épico.

O pícaro pode ser visto como um herói a beirar o trágico e se assumindo como um herói épico às avessas. O pícaro é de extração social baixa e se comporta de modo pouco elevado, mas se eleva literariamente à medida que se torna o centro de toda a narrativa e conta até mesmo com a complacência e a simpatia do leitor. Ele é o modo pelo qual a classe baixa consegue entrar no picadeiro da literatura. O pícaro é um herói cuja grandeza é não ter grandeza nenhuma. Ele é o reverso dos grandes heróis épicos e trágicos.

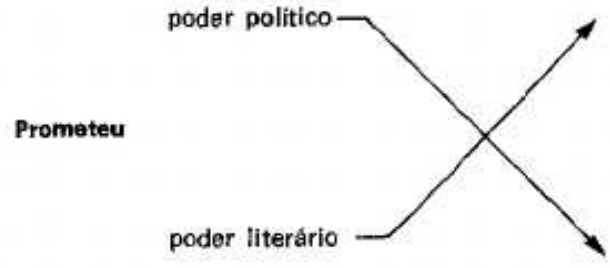
4

O herói trágico

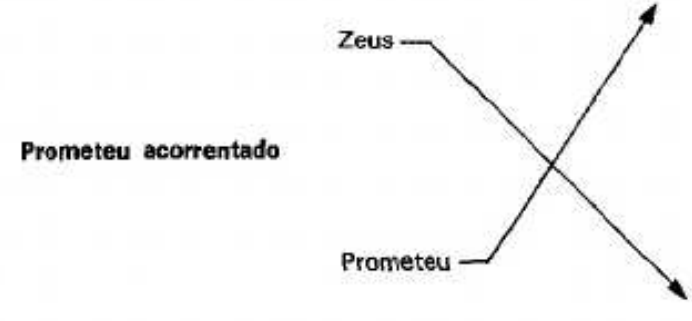
Na tragédia clássica — por exemplo, em *Édipo rei* —, não se tem apenas o percurso da superioridade de um herói elevado, mas se tem o desvelamento de sua queda e a descoberta de sua maior grandeza na queda. Todo herói grego é um híbrido, um semideus (ou melhor, como todos nós, ele tem em si a dimensão de deus e de homem, de forte e de fraco, do adulto e da criança). Ele carrega o pecado "original" (diferente do pecado original cristão, que se supõe que seja de toda a humanidade) de ser produto de uma *hybris*, uma desmedida, uma violação da medida, da ordem natural das coisas: ele é sempre o produto, mais ou menos remoto, do acasalamento entre um ser humano e uma divindade, em geral sendo de um deus com uma mulher, mas podendo ser também de um homem com uma deusa. Isto caracteriza os seres superiores, os heróis e aristocratas, mas é também a desgraça, a origem da desgraça do herói. Este dado religioso subjacente à tragédia grega só nos é acessível intelectualmente, mas não como crença imediata: corresponde, contudo, a estruturas psicológicas profundamente arraigadas, levando inclusive

O clássico herói trágico nunca é um membro do povo ou da camada média. Dentro da filosofia de que, quanto maior a altura, maior também o tombo, ele geralmente está no topo do poder. Parece pertencer por direito natural ao plano elevado, mas aos poucos vai-se descobrindo o quanto ele está chafurdando no charco. Ele descobre a mão-de-ferro do poder, do destino, da história: descobre que o seu agir foi errado; descobre que não devia ter feito tudo o que fez; descobre que é o mais fraco na correlação de forças, embora aparente ser o mais forte, ou ainda que tenha acreditado ser o mais forte. E é lá embaixo que ele redescobre a sua grandeza, não significando isto, porém, que ele necessariamente deixe de morrer ou que venha a recuperar o poder perdido. Ele como que perde o poder terreno para conquistar um poder espiritual; ele como que se despe do agora, para, lá debaixo, resplandecer elevada sabedoria, transcendendo todos os seus juízes e algozes. À custa do próprio sangue, torna-se mensageiro do passado para o futuro, como as almas dos mortos eram evocadas, convocadas a comparecerem ao presente. O sangue trágico do presente conclama o passado para superar pela sabedoria a tragédia.

Prometeu acorrentado é a história de um rebelde político que, tendo desafiado os deuses, é condenado e punido. A sua dimensão de humanidade é a própria simpatia que ele sente pelos seres humanos. Tendo estes sido condenados ao aniquilamento por Zeus, ele lhes dá o princípio civilizador, o fogo, e assim os salva. Apesar de ser condenado pelo poder, ele tem o poder da fala: ele não é condenado ao silêncio; pelo contrário, é condenado a falar. À medida que o seu poder político é reduzido a



Ele tem a visão do futuro e nele vislumbra a esperança, a esperança de um novo decreto do destino: sabe inclusive que aqueles dos quais ele depende chegarão a depender dele um dia. É martirizado, mas está em paz consigo mesmo. Sabendo-se que Zeus reina no Olimpo, sente-se que Prometeu reina cada vez mais no palco: ele conta com a simpatia dos espectadores, pois ele os salvou:



Nessa obra, há vários níveis de leitura possíveis: o histórico, relacionando este enredo com as conquistas dos aqueus por volta de 1300 a.C.; o político, vendo a disputa pelo poder e suas conseqüências; o filosófico, percebendo o paulatino processo de desvelamento das coisas como expressão do conceito de verdade enquanto *alétheia*; o inter-

Trata-se, aparentemente, de uma obra submissa às regras da unidade de espaço, tempo e ação. Mas todas essas unidades são rompidas por eventos rememorados ou previstos, como a luta dos titãs, a ajuda aos homens, o advento de Hércules e a libertação de Prometeu. O fato de a tragédia e a epopéia clássicas girarem em torno do poder sugere a idéia de que a epopéia é a história dos vencedores, enquanto a tragédia é a história dos vencidos. Talvez a origem disso também possa ser encontrada no antigo ritual do sacrifício anual do rei e a sua substituição por um novo rei, devido à identificação primitiva — descrita por Frazer — entre a fertilidade da natureza e a força do rei. Mas o problema do poder — o verdadeiro cerne da questão — é bem mais abrangente e permanente do que uma primitiva antropomorfização da natureza ou uma identificação da natureza com um ser humano. Neste quadro, porém, o cômico e até o picaresco, expressões do carnavalesco, seriam a perspectiva do "momo" substitutivo do rei para o sacrifício.

O trágico é um raio que só atinge os altos carvalhos e não as plantas rasteiras. Tal elitismo impregna a cultura grega que nos foi transmitida. Ainda que encarar o trágico enquanto uma disputa em torno do poder e, especificamente, um temor de cair no vazio da *perda do poder* (temor a que só pode chegar quem usufrui do poder), ainda que este seja um momento existente nas grandes tragédias, esta perspectiva fica aquém do momento em que o personagem trágico, acuado e posto contra a parede, assume e vivencia radicalmente a nua existência, numa dimensão em que a verdade não se restringe e não é redutível ao poder governamental. Tal momento, em que o poder já não é mais tão essencial, representa uma enorme potenciação do poderio artístico. É o momento em que

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

É a fala de um personagem que irá morrer e que, portanto, rebaixa o que está a perder ou, pelo contrário, reconhece cruamente o que a vida é porque não precisa mais se iludir.

O trágico se torna um rito solene não por qualquer formalismo superficial, mas por ser o desfile da consciência diante do espelho desnudo da existência. É como se, nesse momento, o social mais imediato fosse abolido, como se a distância entre o alto e o baixo fosse a catapulta necessária para, com o impulso da queda, arremessar e mergulhar um homem lúcido, com toda a força, no coração da matéria. Mesmo os artistas que entendem o belo como sublimação confessam, implicitamente, que a realidade não é sublime. Como, porém, eles não atacam de frente a negatividade que os pressiona na direção do sublime, tendem a escamotear fortes componentes do real. As obras de arte precisam ser verdadeiras e a verdade pode ser horrível, como também pode ser encantadora. O horrível pode ser o resplendor da verdade. Não podendo ser malfeitas, as obras de arte não podem ser belas simplesmente no sentido de enfeitadas, embelezadas. A verdade, concretizando fantasmas, mesmo que por um percurso de sangue, suor e lágrimas, acaba trazendo a calma e a tranqüilidade da sabedoria.

5

Heróis bíblicos

Prometeu está para Édipo assim como Lúcifer está para Caim: o primeiro termo de cada parcela coloca no plano mítico o que o segundo coloca no plano mais humano. Todos eles colocam o gesto de desafio à autoridade constituída e ostentam a miséria da derrota e da punição. Esses textos gregos ensinam a obedecer ao poder e a se submeter ao "destino"; esses textos bíblicos também ensinam isso, sem ensinar, contudo, a respeitar e até a amar o derrotado. Isto fica, aparentemente, reservado a outras figuras bíblicas: José e Cristo.

A história de José

Na história de José e seus irmãos — uma das mais bem tramadas e marcantes histórias da literatura ocidental —, o plano divino parece estar ausente à medida que não há interferência direta de qualquer divindade: mas, de fato,

inação do "deixa estar para ver como é que fica" e do "no fim tudo vai acabar dando certo". A sacralização de textos faz parte do processo de legitimação de interesses sociais, mas a hermenêutica pode servir tanto para dessacralizar textos quanto para, interpretando indícios, chegar a novas sacralizações, inclusive de elementos considerados oficialmente como demoníacos.

A história de José é marcante porque é um verdadeiro *pólemos*, uma múltipla união de contrários. Assim, José por ser o irmão mais novo, está numa situação de inferioridade em relação a seus irmãos; por outro lado, exatamente por ser o filho mais novo, torna-se o predileto do pai, o que o eleva, mas, ao mesmo tempo, desperta os ciúmes dos irmãos. A elevação no afeto paterno desperta sentimentos baixos nos irmãos. Os sentimentos se transformam em ação: José é jogado no fundo do poço. O fundo do poço é uma plástica representação espacial da queda, apontando implicitamente para o alto como a única alternativa de saída. A inveja mata: não tanto o invejoso quanto o invejado. José chega a ser declarado morto, mas não é assassinado: algum resto de sentimentos elevados, somado a rasteiras vantagens comerciais, faz com que os irmãos prefiram poupá-lo, vendendo-o como escravo. Ser escravo configura um estado de absoluta degradação social. Deste estado bem baixo, José consegue ser elevado, por sua hermenêutica e previdência, ao elevado posto de ministro do faraó, situação em que o encontram os seus irmãos suplicantes e inferiorizados. Tem-se assim uma reversão especular e espetacular da relação anterior de forças, remoto sonho de todos os derrotados. Neste momento, ele tem a grandeza de todos os épicos heróis bonzinhos: dá-se a conhecer e perdoa aos seus antigos algo-

Obviamente, no final, tudo isto sofre novas reversões, à medida que os irmãos, quando reconhecem José na corte e são protegidos por ele, tanto passam a nutrir outro tipo de sentimentos quanto passam a gozar de uma situação diferente neste momento. Os sentimentos do pai pelo seu benjamim só podem ir surgindo e crescendo à medida que o próprio José vai se desenvolvendo, o que provoca a contrapartida nos sentimentos dos irmãos.

A história de Cristo

Se José tem as características de um herói épico, tendo as suas andanças várias analogias com as de um Odisseu, Jesus Cristo corporifica um esplêndido herói trá-

humanidade, pretendem iniciar a civilização, são punidos por seus atos e conseguem no fim ressurgir gloriosamente. Apesar de se afirmar que não é possível haver tragédia cristã, já que dentro da concepção cristã é possível o arrependimento e o perdão (que não existem para o herói trágico grego, pois ele tem de cumprir até o fim seu ritual de sangue e horror ainda que não tenha tido nenhuma intenção de cometer os crimes pelos quais é punido), a figura por excelência do cristianismo — o próprio Cristo — expia um pecado que não é nele originado (como também não o é a *hybris* do herói trágico grego) e pode ser encarado como um grande personagem trágico.

Cristo reúne em si, como um "híbrido", o alto da divindade com o baixo da humanidade. Ele tem o seu apogeu no momento em que é mais degradado: na Paixão. Ele não é, porém, degradado aos níveis mais baixos — traído, açoitado, cuspido, coroado de espinhos, humilhado pelas ruas da cidade ou pregado numa cruz — simplesmente porque é um homem, mas sim porque é considerado um deus. Ele nunca desempenha um papel mais elevado do que no momento em que é mais degradado: é neste momento que ele mais é redentor e deus. Essa união de contrários, que é mais do que uma soma ou uma colocação lado a lado de contrários (pois decorre também da reversão de cada elemento em seu contrário), mostra-se plasticamente configurada em vários momentos: traído, mas por um elemento desprezível, que acaba interiorizando a culpa a ponto de se enforcar e, assim, condenar e renegar o seu gesto; açoitado e cuspido, mas por inimigos que não sabiam o que estavam fazendo; coroado, mas de espinhos; desfilando pelas ruas, mas debaixo de uma cruz; no alto de um morro, mas para morrer etc. E, no fim, ressuscita glorioso, em toda a sua divindade. Ainda que

como literatura, Jesus Cristo é uma esplêndida encarnação de herói trágico, numa perfeita elaboração dialética. É um personagem modelar, um modelo da natureza do grande personagem.

Como José, Cristo é literariamente exemplar. Ele não é simplesmente elevado ou baixo. Está no alto porque está embaixo e está embaixo porque está no alto. Todo grande personagem é essa união dialética de contrários (o alto e o baixo, o distante e o próximo, no espaço e no tempo): numa união hipostática, em que não se pode pensar um elemento sem o outro. Cristo é, na *Bíblia*, ao mesmo tempo deus e homem: ele é um homem especial, superior, porque é um deus, mas por ser um deus é que ele é arrastado aos níveis mais baixos da humilhação e do sofrimento. Sendo um deus, pode ressurgir, glorioso, dessa miséria absoluta. Passa de um extremo ao outro, dissolvendo "absolutos": quando ressuscita, ostenta marcas da degradação passada (emblematicamente, a ferida da lança); quando está sendo açoitado, com o pseudocetro na mão e a coroa de espinhos na cabeça, refulge nele a divindade, inclusive artisticamente ele é o mais importante de todos, a divindade, o centro do quadro, o cerne em torno do qual tudo gira (portanto, por que não acreditar que ele é um deus se artisticamente ele o é?).

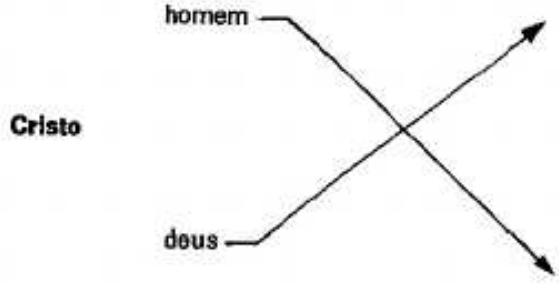
A rigor, apesar de toda a aparência externa, em seu cerne ele jamais é atingido, jamais é degradado: pelo contrário, quanto mais é degradado, tanto mais ele se eleva. Para o cristão, quem se degrada é o algoz, aquele que parece ter uma posição de superioridade (e, por todas as evidências, acreditava que a tinha). Em nenhum momento Cristo é literariamente mais "divino" do que quando está pregado na cruz. Em nenhum momento ele está literariamente melhor do que quando está na pior. São os

A cruz, com sua barra horizontal a expressar simbolicamente a divisão entre o superior (o acima da barra) e o inferior (o abaixo da barra), somada a uma barra vertical, que não só sustenta a outra barra, mas representa a conexão e a possibilidade de união do alto com o baixo e do baixo com o alto, configura o encontro e a união dialética dos contrários: a cruz é o próprio símbolo do *pólemos*. Grandes personagens e grandes textos são aqueles que conseguem fazer o sinal da cruz como dominante estrutural do seu percurso. As grandes narrativas, sistemas cujas dominantes são grandes heróis, acompanham e ecoam esse gesto que as estrutura. A grande leitura presentifica na leitura de um texto outros textos análogos ou antitéticos — a nível de personagem, enredo, gênero etc. —, formando um eixo paradigmático que se constrói ao longo do eixo sintagmático da própria leitura desse texto e, ao mesmo tempo, nele vai se projetando.

Por mais empatia que o cristão sinta por Cristo, pelo seu sofrimento na Paixão, ele sabe que, a rigor, por ser um deus, é inatingível em seu cerne: é como se brincasse de ser homem e de se deixar martirizar (o que é encenado inclusive nas gozações dos soldados dizendo que ele desça da cruz caso seja um deus). Este cerne inatingível corresponde ao cerne tranqüilo do espectador ou leitor que com ele se identifica, sofre, mas com a certeza de que nele não correrá sangue nem a sua própria morte será o final do espetáculo. Corresponde ao que cada homem que sofre gostaria que acontecesse com ele. Equivale à esperança que nutre Prometeu. A identificação com tais personagens é um índice de vida infeliz.

Em termos literários, a ressurreição de Cristo é um *deus ex machina*, um miraculoso *happy-end* para uma história e uma situação catastrófica. Esse mecanismo, apa-

isto é tão forte que cega qualquer argumentação. Por outro lado, literariamente falando, Cristo tem na ressurreição apenas a representação emblemática da ressurreição que ele já experimenta enquanto um mito que ressurge a cada leitura: de certo modo, ele ressurge antes mesmo de ressuscitar; não há, portanto, literariamente nenhuma razão para não acreditar que não tenha havido ressurreição. Em suma, o quiasmo básico da Paixão se estrutura do seguinte modo:



6

O trivial e o artístico

Personagens planos e triviais

Os heróis das narrativas triviais de direita procuram apresentar a classe alta como elevada e a classe baixa como inferior (enquanto as de esquerda procuram mostrar o socialmente alto como inferior e o baixo como superior). Procuram mostrar o seu "alto" como elevação e o baixo dos outros como baixeza. Ainda que correspondam ao que acontece na superfície do social, essas antinomias emperram no que se pode chamar de ideológico, pois são, antes de mais nada, a própria recusa de entender que na sociedade a classe "alta" precisa extrair a mais-valia do trabalho da classe "baixa". Esta é, portanto, uma classe "rebaixada", ou melhor, é mantida baixa mediante a canalização de uma parte do seu trabalho para o benefício da classe que, assim, se eleva, se torna "elevada". Só que a narrativa trivial de direita serve para encobrir isso, enquanto a de esquerda serve exatamente para demonstrá-lo.

Todo herói trivial é um personagem plano, mas nem

Casmurro, de Machado de Assis, vive de favores e, em compensação, a exaltar os seus patrões. O Conselheiro Acácio, no *Primo Basílio*, de Eça de Queirós, tem um espírito tão limitado a ponto de insistir em, cavalheirescamente, acompanhar uma mulher que quer livrar-se dele para ir encontrar-se com o amante. Mesmo assim, os personagens dominantes nas grandes narrativas são personagens esféricos, que, com a sua dinâmica, movimentam ainda mais aquilo que os movimenta. Bouvart e Pécuchet, na obra homônima de Flaubert, demonstram que é possível ser esfericamente plano sem ser planamente esférico: quanto mais eles mudam, tanto mais eles continuam sendo os mesmos. Também Aquiles toma atitudes diversas — desde o retirar-se em sinal de protesto até participar decisivamente na guerra —, mas ele é basicamente sempre o guerreiro por excelência: tanto na ação quanto na inação.

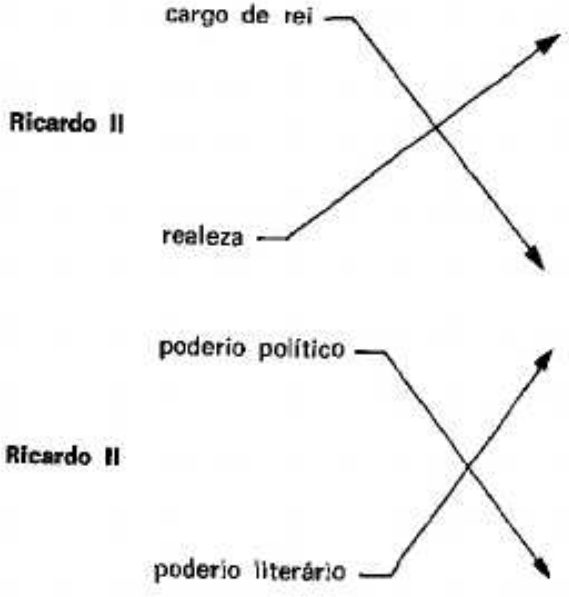
Supor que o socialmente alto é elevado apenas por suas qualidades constitui um passe de mágica que está de acordo com a perspectiva do poder. Aí não se discute a natureza da qualidade nem se ela efetivamente é uma qualidade ou apenas a máscara de uma qualidade. Ao que parece, a qualidade positiva ou negativa de um gesto depende mais da perspectiva em que ele é iluminado do que de qualquer valor "em si". Não há "fatos", apenas versões. Mas há também a lógica da história. Da perspectiva dos vencidos, é mais pelos defeitos e pelas qualidades negativas que as carreiras ascendentes são feitas: à custa de cotovelaços, mentiras, espertezas, gestos calculados, ações sem escrúpulos, safadezas etc. Tais atos podem, por sua vez, ser apresentados como atitudes certeiras, necessidades do momento, astúcia, previsões inteligentes, ações conseqüentes, fins justificadores dos meios etc. Dessa ilusão

A tragédia clássica, ao mostrar a queda de um personagem socialmente elevado, talvez apenas esteja dando a "oportunidade" de se redimir e penitenciar do anterior percurso oculto (que é disfarçado sob a tese do direito divino do rei). A tragédia ser vivenciada como tragédia ainda decorre da identificação do baixo com o alto (o que, no fundo, aparenta acabar com a distinção estabelecida entre arte e ideologia): vivenciar a queda como sofrimento por perda é estar do lado de quem cai, é pressupor ingenuamente o direito dele de estar no poder. Os inimigos políticos do governante em estado de queda não vivenciariam isso como tragédia, mas com a secreta alegria do palhaço ao ver o circo pegar fogo. Neste sentido, o esquema básico da grande tragédia, enquanto gênero, também é trivial: ela só é mais sutil e indireta do que a narrativa trivial. No fundo, ambas participam do mesmo esquema do poder. Não há arte que não seja estetização da força bruta. Não há obra de arte que não seja também um documento da barbárie. É o golfinho do trabalho alheio que salva Arion das águas da luta pela sobrevivência mais imediata e que lhe possibilita compor e cantar.

Tragédia e poder

No *Ricardo II*, de Shakespeare, como notou Antonio Candido em aulas ministradas na USP em 1969, tem-se implícito o referido movimento em cruz de baixo para cima e de cima para baixo: enquanto Ricardo II é rei, ele é um rei fraco e pusilânime, ou seja, enquanto a sua posição na hierarquia social é alta, ele é baixo como personagem teatral, mas, assim que é destronado, ele vai adquirindo,

tornam-se cada vez mais impressionantes. Isto culmina na estranha dignidade de morrer com uma espada na mão, peleando. À medida que perde poder político, ele ganha poder literário (o que é um belo consolo para quem não tem poder político, mas sobras de masoquismo):



O que, afinal de contas, aí se tenta provar é a tese monarquista de que quem nasceu para ser rei acaba sempre mostrando realeza, modo sutil de superar a constatação de que possa haver reis demasiado fracos e pusilânimes para governar. Neste sentido, Shakespeare é ideológico: um dramaturgo oficial da corte. O que o salva de ser um mero propagandista de um determinado grupo social num certo momento histórico é o fato de que o

(Shakespeare efetivamente foi o dramaturgo oficial da corte inglesa). Mas o que faz com que ele ultrapasse esse momento ideológico?

Para além do trivial

Os heróis trágicos têm a sabedoria dos momentos sintéticos, o resplendor dos grandes gestos: eles podem dar-se ao luxo de morrer. Podem dizer: "o resto é silêncio", quando o silêncio é exatamente o resto a ser percorrido. São um Odisseu que, ao ouvirem as sereias do destino, agem e pulam na água. Eles não têm gesto estatuário do intelectual que, preso ao mastro de sua escrivaninha, ouve as sereias às custas da castração do gesto. Mas eles também não são os operários-marinheiros, tapados, presos ao rema-rema da sobrevivência no dia-a-dia: o espaço daqueles personagens clássicos se instaura no além da luta cotidiana pelo feijão com arroz. Esses marinheiros simples e sem nome, que sustentam o andar do navio, estão abaixo da linha de flutuação literária clássica.

Ainda que nem toda união de contrários faça de uma obra necessariamente uma grande obra (pois as obras triviais também aproximam contrários para desencadear a ação), toda obra de arte é um *pólemos*, uma união de contrários. Ela tenta, assim, superar a visão limitada de uma classe, tenta indiciar a totalidade e a sua natureza contraditória. Caso a sociedade não fosse estruturada em classes, talvez o modo de ser das obras artísticas fosse completamente diverso. Não sendo assim, as obras, para serem verdadeiras e, portanto, poderem ser artísticas, precisam poder reproduzir em si o alto e o baixo, em suas contradições.

crítica moderna entre método sociológico e análise imanente do texto. Esta antinomia corresponde no plano teórico à trivialidade no plano das obras. É preciso evitar o subjetivismo, ainda que ele se esconda sob palavras como "método", "abordagem" ou "ciência"; é preciso acautelar-se ante a pretensão de cientificidade não só da análise formal restrita, mas também da própria sociologia da arte. Por outro lado, trata-se de aprender o que esses métodos ensinam e de aproveitar a sensibilidade que certas experiências sociais e históricas criam, no sentido de perceber certas características e marcas do passado e das obras.

Se, na *Ilíada*, a vitória militar dos gregos pode levá-los a uma espécie de derrota nas simpatias pessoais do leitor não-grego, entre os troianos aparecem personagens simpáticos e polivalentes como Astíanax, Heitor e Andrômaca. Astíanax é a própria fragilidade em pessoa, a vítima inocente dos azares da guerra (ecoando a figura de Ifigênia, sacrificada pelo pai Agamêmnon, para propiciar bons ventos às embarcações gregas); Heitor é pai, filho, marido, cunhado, chefe político, chefe militar e guerreiro; Andrômaca é a própria corporificação da derrota. A *Ilíada* pretendia cantar a ira de Aquiles e decantar a vitória dos gregos, mas acaba mostrando a selvageria dessa ira e dando uma espécie de vitória literária aos vencidos, mostrando-os como seres replenos de humanidade, e não simplesmente, tal como o faria a narrativa trivial, como simples esquemas possibilitadores do surgimento da heroicidade do herói positivo.

7

Heróis baixos

O cômico e o tragicômico

A tragicomédia antiga era uma comédia em que apareciam deuses (daí a dimensão do elevado, do "trágico"). Era um gênero misto ("trágico" pela presença dos deuses, "cômico" pela presença dos homens) que não andou dando muito certo: servia para os deuses rirem dos homens, mas não propriamente para os homens rirem dos deuses. Como normalmente os deuses já passam o dia rindo dos homens, isso não tem nada de engraçado. A alternativa talvez fosse a sátira altiva dos homens contra os deuses: mas como é possível querer ser altivo quando a humilhação impera?

Na comédia, a todo momento se mostra como baixo o que pretende ser não só alto mas também elevado, sem que aí necessariamente se mostre o baixo como elevado. No início da comédia *Nuvens*, de Aristófanes, o filósofo Sócrates (considerado na peça como um supremo sofista) aparece sentado numa cesta que paira bem no alto do palco, esperando-se que, com isso, ele tenha pensamentos

por outros segmentos sociais. Usando da contraposição entre corpo e espírito, inclusive para perguntar como num corpo tão feio possam desenvolver-se pensamentos tão elevados, em sua figura e posição são ridicularizados pensamentos, agredindo-se aos seus discípulos. Em suma, quanto mais ele é elevado no palco fisicamente, tanto mais é rebaixado espiritualmente: e isto ocorre como reação à elevação que certos grupos sociais dele faziam. Ao mesmo tempo, centrando nele a atenção da comédia, ele é literariamente elevado e, assim, mais uma vez é reconhecida a sua importância. No *Soldado Fanfarrão* (*Miles gloriosus*), de Plauto, quanto mais o "guerreiro" Pirgopolinices procura elevar-se com as suas "grandiosas" façanhas militares, contando para isso com a especial "ajuda" do parasita Artotrogo (que, em função de algumas azeitonas, entoa grandes loas ao seu protetor), tanto mais aparece e ressalta a sua covardia e incompetência militar. Quanto mais ele procura elevar-se, tanto mais ele cai.

O satírico

A sátira tende a voltar-se contra os poderosos do momento, numa espécie de vingança dos fracos. Só que ela é possível tão-somente na proporção em que estes fracos não são fracos: e isto tanto no conteúdo satirizado quanto na forma pela qual isso pode ser levado à população em geral ou a certos grupos. A sátira — cujo vilão por excelência é o governante e cujo herói é o intelectual que só detém o poder da palavra — procura mostrar o socialmente elevado como baixo, centralizando a sua atenção no alto, na elevação que de si mesmo o alto pretende, para mostrar isto como um conjunto de baixezas (como se

O cômico procura mostrar o alto como baixo, mas centraliza a atenção no baixo. O trágico procura mostrar a queda do elevado e a grandeza do caído: por isso a tragédia tende a ser um *gênero* maior, mais denso e mais completo do que a comédia (ainda que haja tragédias inferiores a certas comédias). O grande público prefere em geral o cômico assim como prefere o trivial, pois a sua formação cultural tende a não ir além do trivial e a sua vida já é tão atribulada que mais se prefere esquecer a lembrar.

Ainda que a comédia nem sempre explicite o contragesto de elevar um elemento baixo (o que, de fato, ela muitas vezes chega a fazer, mostrando, por exemplo, a esperteza de um criado ou a faceirice de uma criada), ela tem sempre implícito o gesto de elevar certos segmentos sociais. O herói cômico, assim como qualquer outro herói, participa da luta entre diferentes interesses sociais: a rigor, a luta da qual todos os heróis participam é a luta de classes, ainda que em geral tudo seja feito, em termos de deslocamentos, deformações e escamoteamentos, para que este nível profundo não apareça enquanto tal. A luta de classes não é apenas o motor da História, mas o motor de qualquer história, em qualquer gênero, literário ou não-literário.

Quando alguém ri, numa comédia, ele sempre ri de alguém; quando alguém está rindo, sempre há alguém chorando: só que a comédia escamoteia o choro e a dor. A comédia está aí para diluir os problemas no riso. Ao mesmo tempo, ela é um modo de aflorar problemas que, de outro modo, não poderiam ser aflorados, pois violariam os interesses daqueles que detêm o poder. O riso é uma suprema demonstração de vitalidade. Para rastrear o percurso do herói cômico, é preciso perguntar qual é

uma comédia é: "quem ri de quem?" O herói cômico tende a ser o vilão da comédia: ele é o alvo do riso assim como o vilão no *far-west* está predestinado a ser o alvo das balas do mocinho. Na comédia, morre-se de rir (não o público, mas o seu herói): o herói cômico vive deste morrer. Quanto mais difícil a vida do espectador, provavelmente tanto mais ele prefere o cômico: de trágica já lhe basta a vida. Ter tempo e disponibilidade para a tragédia e a tristeza exige ter condições de vida muito saudáveis. O êxito do cômico tende a ser um índice de doença social e, ao mesmo tempo, um primeiro esforço de cura: a resposta da vida à corrosão da morte.

O picaresco

O pícaro não é apenas um herói trivial às avessas, que, ao invés de querer mostrar o alto como elevado, procuraria mostrar o baixo como inferior, pois, além de dar o grande passo de centrar a atenção literária no socialmente baixo, ele faz um grande desnudamento — e conseqüente rebaixamento — do que socialmente pretende ser elevado e superior. Geralmente é escrito na primeira pessoa, aparentando dar, portanto, a palavra a um personagem de extração social baixa. Mesmo assim, não dá propriamente a palavra a este personagem: só faz de conta que dá. Não faz necessariamente a defesa do socialmente baixo: pelo contrário, tende a ridicularizá-lo, rebaixando-o mais uma vez. Tende a expressar os interesses e o espírito crítico de uma classe social ou de um grupo social em processo de ascensão e que, astutamente, faz de conta que se identifica com um elemento socialmente inferior para, assim, poder dar melhor uma cacetada na classe ou grupo

concentrando nele toda a atenção, para, num passe de mágica, pelo outro lado, acabar não fazendo nem uma coisa nem a outra. Quanto mais central é o pícaro, tanto menos ele é o cerne de toda a questão. Quanto mais ele é elevado literariamente por essa atenção, tanto mais ele é rebaixado.

Há uma grande habilidade política subjacente ao foco narrativo picaresco: a habilidade do toureiro em apresentar a capa a fim de melhor manejar a espada. É a postura de um grupo social que se prepara para dar o bote na direção do poder, mas ainda não é suficientemente forte para fazê-lo. O astuto não é aí o rebaixamento do pícaro sob a aparência de elevá-lo literariamente, mas o rebaixamento de segmentos sociais considerados elevados sem que aquele que os rebaixa apareça como tal. Na leitura do romance picaresco é preciso discernir no pícaro a síndrome de forças contraditórias que nele encontram uma via de expressão, sem que elas apareçam claramente como tais. O pícaro tenta matar a cobra sem mostrar o pau. O pícaro é apenas o executor de um plano: o importante é descobrir o autor intelectual dos "crimes" cometidos pelo pícaro. Geralmente a natureza desses eventos fornece pistas suficientes para adivinhar onde queria chegar esse mentor intelectual.

Ainda que o sistema do romance picaresco seja crítico em relação à estrutura social (pois rebaixa elementos socialmente altos), a figura do pícaro não é propriamente revolucionária. O pícaro tem predecessores na comédia clássica (p. ex., na figura de Artotrogo) e na *Bíblia* (p. ex., na figura de Jó e de Lázaro), mas o pícaro clássico, o *Lazarillo de Tormes*, só podia ter surgido quando o capitalismo se implantava. O Lazarillo — lazarento social e lazer da sociedade — tem uma mobilidade espacial que

em escolher o seu patrão. A mobilidade social do capitalismo é corporificada nessa figura do pícaro. É a "mobilidade" proletária de cada um estar procurando salvar a própria pele, sem qualquer segurança de emprego ou assistência social. Este pícaro configura o "direito" de vender a própria força de trabalho, ainda que ele mesmo esteja longe de ser um trabalhador modelar. Há tudo nele, menos a ingenuidade que o romance picaresco aparenta. Representa uma crítica indireta às condições proletárias de trabalho. O pícaro é um manipulador dos mil truques necessários à sobrevivência: ele é um "virador", um artista da gigolagem.

O pícaro procura obter o máximo trabalhando o mínimo possível, enquanto o capitalista procura extrair do operário o máximo de trabalho pagando o mínimo possível. O pícaro é a caricatura avessa do capitalista. A sua louvação da preguiça e da vagabundagem carrega em si um implícito protesto contra o trabalho alienado. Mas ele não tem qualquer consciência nem organização política. A sua iniciativa é apenas privada, como o próprio empresário da livre iniciativa. Ele é a caricatura do capitalista — a começar pelo fato de ele não ter capital —, o protesto impotente contra um sistema que o torna marginal, mas a partir de cuja marginalidade ele desvenda e desvela o cerne do sistema. Ele não valoriza o trabalho, mas também não discerne a possibilidade histórica de o trabalho vir a ser valorizado. Em si, ele não tem nenhum projeto político, nenhuma participação partidária. Ele é um alienado protesto contra o trabalho alienado. O seu cerne é social, mas ele não tem espírito societário. É um empedernido individualista e egocêntrico. Mas nele desabrocha o avesso do modo de produção.

Todo modo de produção cuida da reprodução deste

no riso. O riso acaba fazendo de conta que a negatividade social não é tão problemática assim. Mas é muitas vezes o único modo dessa negatividade ainda poder aflorar. O pícaro, percebendo as relações de produção como uma máquina de moer carne humana, procura tirar o corpo fora e dançar à beira do abismo. Sempre está com fome, nunca se sente seguro. É o mais mortal dos mortais. Aparenta não ter princípios morais. Aparenta cortejar os poderosos, mas acaba por desnudá-los como que involuntariamente, desmascarando-lhes as fraquezas. Ele não fala em nome de princípios mais elevados. Mas por que desmascara ele o que pretende ser socialmente elevado?

Levada mais avante a pergunta imanente à figura do pícaro, a atitude dele talvez sugira, simplesmente, que não há princípios mais elevados, mas tão-somente diversidade de interesses, aparecendo como bons os interesses dos mais fortes. A verdade acaba sendo então apenas a versão oficial. Mas, se esta fosse efetivamente a única seriedade possível, nem o riso teria razão de ser. O pícaro faz-se de bobo, veste a roupa do riso: para melhor encenar a dança do acaso, a desvalia daquilo que pretende ser valor social supremo.

Memórias de um sargento de milícias faz esta inversão picaresca da sociedade imperial brasileira. Vê o mundo de uma perspectiva que não é a da literatura oficial da época. *Macunaíma*, por sua vez, é uma cacetada contra a imigração italiana, mas especialmente contra o capital estrangeiro corporificado num imigrante italiano. A disputa do muiraquitã é a disputa emblemática em torno da mais-valia. O pícaro Macunaíma vai de um lado para o outro, sempre procurando viver às custas dos outros e não trabalhar. Macunaíma não é um herói sem nenhum

O grande mentecapto, de Fernando Sabino, é um pícaro mineiro, cuja cena mais sintomática e significativa é aquela em que ele vai a uma festa onde se reúne toda a alta sociedade e toda a elite governamental do pós-64. Ele come desbragadamente. Depois, precisando atender com urgência a certas necessidades fisiológicas e não encontrando o lugar adequado, sobe até um andar superior e, vendo lá uma abertura, alivia nela as suas necessidades. Só que esta abertura é a abertura do sistema de ventilação, fazendo com que o material seja espalhado por todo o salão. Nesta cena, em suma: 1) o pícaro, elemento socialmente baixo, está posto acima do socialmente elevado; 2) no alto, o pícaro faz algo considerado baixo; 3) o baixo que o pícaro faz no alto rebaixa toda a alta sociedade que está embaixo. Ou seja: o que está embaixo fica em cima, o que está em cima se rebaixa, enquanto o elevado de baixo é rebaixado. Isto equivale à surra que o brasílico Macunaíma dá em Venceslau Pietro Pietra, o representante do capital, do capital estrangeiro. Isso é tanto mais engraçado na ficção quanto mais contrário à realidade. O riso é vingança.

Um dos empregos do Lazarillo é ser guia de cego. Só que este cego — mesquinho, ganancioso e tirânico — não lhe dá sequer comida suficiente, vivendo a infernizar-lhe a vida. Lazarillo resolve vingar-se e largar esse serviço. Diz ao cego que há um largo córrego que precisa ser saltado. Indica-lhe a direção em que ele deve pular. Com toda a força o cego salta e vai bater no meio de um poste em plena rua... Ao pícaro nada mais resta senão buscar outro emprego. O cego tinha, portanto, uma superioridade de patrão sobre o pícaro, mas uma inferioridade física. Esta

demonstração de sua superioridade de patrão, em decorrência da ruptura das relações trabalhistas.

Ao término de sua história, o Lazarillo está casado com a criada de um clérigo, ao qual ela presta serviços diversos, inclusive amorosos. O pícaro dá a entender esta sua situação como altamente cômoda e vantajosa: ele tem uma pequena ascensão social aparente, às custas do rebaixamento moral de marido enganado. Mas, por outro lado, e isto é o que efetivamente importa, demonstra-se a hipocrisia do clérigo, a diferença entre a "virtude" que ele prega e aquilo que ele mesmo pratica.

8
Heróis altos

Percursos e percalços

O romance foi um gênero menor que se tornou maior: de marginal ele passou a dominante na literatura contemporânea. Se, na literatura brasileira, até o século XVIII, poesia era praticamente sinônimo de literatura, na metade do século passado a narrativa passou a se desenvolver, a ponto de ter-se tornado o gênero plenamente dominante, invertendo-se a situação anterior. Ainda que a literatura brasileira se tenha desenvolvido a partir de parâmetros europeus (especialmente da literatura francesa, inglesa e portuguesa), não se pode simplesmente julgá-la a partir da evolução desse "modelo" europeu (ainda que haja "atrasos" da chegada, por exemplo, do romantismo ou do realismo), pois seria desconhecer a especificidade da evolução brasileira. É historicamente falso querer isolar a literatura brasileira e estudá-la fora do contexto da literatura mundial, pois daí não se consegue entender a sua especificidade.

Não estava dentro dos interesses portugueses que à

um pensamento autônomo e independente. Isso inibiu o desenvolvimento da narrativa mais do que da poesia, pois esta ainda circulava entre a elite (portuguesa). A narrativa enquanto gênero não é necessariamente mais direta e engajada do que a poesia, mas ela pode tender mais nessa direção. Não necessariamente a narrativa configura e propõe a reversão *entre o alto e o baixo*. Apesar do romantismo no Brasil ser em geral mais caracterizado pela poesia do que pela prosa, o romantismo europeu viu originalmente no romance o seu gênero por excelência, aquele gênero que reunia em si todos os demais gêneros, tornando-se como que síntese e sinônimo de literatura. O romance se desenvolve mais com o processo de industrialização.

Segundo Baudelaire, o poeta é o grande herói da modernidade, pois vive numa espécie de realidade em que não há propriamente lugar para o poeta: o que ele faz não vale nada para a sociedade. Então só é possível ser poeta como paródia do papel de poeta: em desespero de causa, dedicando o melhor dos seus esforços para algo que não tem maior circulação, valorização e, portanto, remuneração social. Mesmo assim, produz sob o signo da convicção da absoluta importância daquilo que faz. Por outro lado, estamos demasiado acostumados à imagem do herói apetrechado com trajes de batalha romanos ou de *cowboy*: acabamos esquecendo quão heróico é preciso ser para sobreviver com o salário mínimo e resistir às condições de trabalho vigentes!

Diante da questão de a poesia não ser mais o gênero literário dominante, mas ter sido atropelada pelo consumo em massa da narrativa trivial, reconhecendo-se, por outro lado, a enorme importância intelectual da poesia hermética, o professor Hans Georg Gadamer (em conversas pes-

mensão quantitativa, em seu público consumidor (onde às vezes até parece haver mais poetas do que leitores de poesia): a poesia é o refúgio do cultivo da linguagem. A linguagem é uma instância estruturadora do pensamento.

Estamos numa era em que progresso tem sido confundido com tecnologia. Até mesmo a poesia tem sido analisada tão-somente sob o signo da técnica. Quando tiver sido ultrapassado o fascínio pela tecnologia e quando mais homens puderem beneficiar-se dela, talvez haja novamente um florescimento da poesia. As condições de vida moderna têm levado as pessoas a se entregarem à trivialidade da televisão: mas talvez possa haver uma reação no sentido de buscar, em pouco tempo, a informação densa e concentrada da poesia. A divisão entre gêneros significa aqui, na prática, uma divisão entre massa e elite.

Quando se leciona uma determinada literatura nacional, tende-se, por motivos vários, a hipervalorizá-la. Tem-se, por exemplo, no Brasil, uma tendência implícita nos cursos de Letras no sentido de considerar a literatura brasileira como o centro literário do mundo, assim como há outros que a subavaliam e menosprezam. Há, por conseguinte, tanto a tendência de considerá-la como o literariamente "elevado" (para os brasileiros?) quanto a tendência de considerá-lo literariamente "baixa". Esta contraposição precisa ser superada mediante a literatura comparada.

A perspectiva desde cima e a perspectiva desde baixo encontram a sua expressão em dois pontos de vista narrativos diversos: o do pássaro, que sobrevoa os fatos e vê de modo abrangente tudo um tanto reduzido; e o do sapo, que vê tudo de baixo para cima e fica boquiaberto diante da enormidade de tudo o que é maior do que ele

quanto o segundo parece permanecer no horizonte do trivial. Nem sempre é assim, pois num detalhe microscópico pode colocar-se estrategicamente uma representação do todo, assim como a pretensão de estar por cima pode ser um modo de acabar não percebendo nitidamente nada.

Heróis nacionais

Há personagens da história de um povo que personificam a "alma" desse povo segundo a ideologia que num certo momento seja a dominante. Pode ser uma figura como Tiradentes, uma espécie de João Batista da libertação nacional, como pode ser um Duque de Caxias enquanto herói da unidade do Brasil. Além desses heróis (com seus correspondentes vilãos, conforme o ponto de vista do qual a história estiver sendo escrita) oriundos das "páginas da história", há heróis literários que pretendem corporificar imagens mais ou menos estereotipadas de nações. Quando pretendem corporificar apenas qualidades positivas, tornam-se literariamente inferiores: é o caso de Vasco da Gama. Quando fabricados sem a intenção de corporificar apenas qualidades positivas, podem eventualmente dar certo: é o caso de Macunaíma. A figura de Fausto pode representar certos aspectos de um espírito nacional, mas é pura ideologia achar que a nação toda tenha essas qualidades. O final do *Fausto* é um *deus ex machina* que sugere que se pode fazer o que se quiser na vida, pois no fim sempre se acabará sendo salvo: isso é problemático.

Um grande personagem nunca é patrimônio exclusivo de uma nação. Assim que ele alcança um nível artístico, passa a fazer parte do progresso de toda a humanidade,

importante por ser alemã, inglesa, francesa, brasileira ou norte-americana, mas porque é, em alto grau, Filosofia, Música, Literatura ou Ciência. A inversão ideológica, a transformação do adjetivo em substantivo, em elemento substancial, é, contudo, muito freqüente.

Um herói português

Ainda que escritos dentro da perspectiva da burguesia comercial ascendente, *Os lusíadas* são um panegírico das classes dominantes e uma estetização do imperialismo português, numa perspectiva basicamente unilateral, em que não há maior abertura para a alteridade do outro, dos povos visitados. O modelo de *Os lusíadas* é a *Eneida*, assim como o modelo desta é a *Odisséia*.

A *Eneida* foi escrita para defender a origem divina da família que governava Roma (a família Júlia, como descendente de Enéias, o troiano), para justificar a conquista da Grécia (como vingança dos romanos, considerados descendentes dos troianos, sobre os gregos), para explicar as guerras púnicas (como vingança dos cartagineses por Enéias ter abandonado Dido, a antiga rainha deles). Assim como a *Odisséia* é a continuação da *Ilíada* enquanto narrativa de episódios ocorridos depois da guerra, isto é, durante o regresso de um grupo de gregos para casa, a *Eneida* pretende ser esta mesma continuação por parte de um grupo de troianos vencidos e que se teriam tornado os fundadores de Roma. Não importa que isto seja historicamente verdadeiro ou não: o que importa é apenas que se tenha querido que fosse verdadeiro para legitimar determinados interesses.

Desconhecendo a *Odisséia* e tomando a *Eneida* por

Ilíada, percorre na *Odisséia* um roteiro cheio de altos e baixos: naufrágios e salvamentos miraculosos, humilhações e homenagens públicas, sofrimentos e alegrias, derrotas e vitórias. Desempenha uma diversidade de papéis: é pai, filho, amante, marido, namorado, náufrago, líder militar, decifrador de enigmas etc.

O seu filho literário é Enéias e, portanto, o seu neto ignoto é Vasco da Gama. Estes seus descendentes vão se tornando cada vez mais hieráticos, rígidos, planos e pobres como personagens: cada vez mais prepondera o lado ideológico. O que aí se ganha em poder é perdido em força literária. Vasco da Gama é apenas uma estátua desfilando pelo mar. Se Enéias ainda foi capaz de ter um caso amoroso com Dido (mesmo que fosse para os romanos se arranjarem uma bela patranha para explicar as guerras púnicas, que aliás, foram basicamente uma disputa pela hegemonia comercial sobre o Mediterrâneo assim como a guerra de Tróia fora uma disputa pela hegemonia comercial sobre a região de Bósforo e não em torno da bela Helena), Vasco da Gama é um típico herói da contra-reforma, um cruzado dos mares. O que ele aparenta ganhar em piedade e santidade, portanto em grandeza moral (dentro dessa moralidade da contra-reforma), ele perde em vitalidade e complexidade, portanto em grandeza artística.

Em *Os lusíadas*, Vênus e Marte servem para legitimar o imperialismo português através do romano, enquanto Baco é o deus dos não-cristãos. Este representa os sentimentos baixos (e baixo acaba sendo tudo aquilo que não seja favorável aos interesses portugueses), enquanto aqueles representam os ideais ditos elevados, numa antinomia absolutamente trivial. A aventura portuguesa é divinizada, sublimada, transformando comerciantes e conquistadores

tada como intriga do deus dos menos recomendáveis sentimentos.

No caso da identificação com Roma, seguramente não se trata da Roma dos escravos nem dos gladiadores de Spartacus, nem sequer a Roma dos catecúmenos, mas a Roma de César, a Roma conquistadora de vários países. Todos os episódios mais romanescos de *Os lusíadas* servem sempre de novo para enfatizar a heroicidade da empreitada portuguesa (p. ex., o episódio de Adamastor). O Velho do Restelo parece um equivalente ao soldado Térsites da *Ilíada* e aparenta condenar toda a empreitada. De fato ele serve apenas para mais uma vez enfatizar a heroicidade da aventura. Ele não representa tanto uma visão popular, mas uma perspectiva feudal, de ficar fixado na própria terra de nascença.

Reversões e transgressões

Quando se quer criar um personagem apenas sublime, elevado, acaba-se criando alguém artisticamente baixo porque carente de veracidade. Todo personagem que apenas corporifique qualidades positivas ou negativas é um personagem trivial, pois foge à natureza contraditória das pessoas e não questiona os próprios valores. A trivialidade corresponde a uma visão ingênua ou, talvez, à visão que se tem nas horas de paixão absoluta, seja de amor, seja de ódio. Pode ser, também, uma economia estrategicamente necessária à construção da obra.

Apesar de grandemente verdadeiro, seria simplificador dizer que a poética antiga classificava a grandeza dos gêneros apenas em função da mímese que neles se fazia da classe alta (gêneros maiores) ou da classe baixa (géneros

não só o destino tolo e tolhido da classe baixa (mas nunca praticamente como tolhido: apenas como baixo). Nas antigas obras clássicas, mostra-se a baixeza do baixo (às vezes também a sua esperteza), mas, como já se viu, não só a grandeza do alto. Na tragédia, essa grandeza precisa da desgraça, da queda, para melhor poder manifestar-se.

É como se essa literatura de classe dominante servisse para exorcizar fantasmas, fazendo-os aparecer. O grande fantasma da classe alta é, afinal de contas, a possibilidade de deixar de ser classe alta, de cair dessa posição elevada: este fantasma é encenado na tragédia clássica. Purga-se assim esse temor e ensina-se o povo a temer os deuses que legitimam a classe governante no poder. Na verdade, os deuses são os próprios governantes, os governantes são os deuses. O que, na tragédia e na epopéia clássicas, não chega a ser desenvolvido é a possibilidade de a classe baixa eventualmente assumir uma posição elevada. Mas a fantasia é atrelada às relações vigentes numa certa época, e as condições vigentes naquela época impossibilitavam o desenvolvimento de tal hipótese. Só o processo de industrialização capitalista, colocando muitas pessoas, próximas umas às outras, numa situação similar e com os mesmos entraves e problemas, é que possibilitou o desenvolvimento da classe média e a organização do operariado propiciando o advento de correntes literárias como o naturalismo. Mais tarde, com o advento da revolução, surgiu o realismo socialista. Nessas escolas, os enredos encenaram a possibilidade de a classe baixa desempenhar altas funções: políticas e literárias.

Hoje, entre nós, boa parte da assim chamada "classe média" é constituída por trabalhadores (por não-possuidores de capital), que tanto podem identificar-se com a classe capitalista quanto podem afinar-se mais com as

em literatura. Mas uma das formas de conservadorismo pode ser exatamente o endeusamento do "zé povinho", a louvação do *status quo* do povo: ele é mostrado como sendo tão bom que acaba sendo melhor deixar tudo assim como está.

Por outro lado, a grande massa das narrativas que, por veículos diversos (livro, televisão, revista, cinema etc.), são aqui jogadas ao consumo do público caracteriza-se por sua trivialidade de direita: procura mostrar a natureza elevada das coisas da classe alta, cabendo à classe baixa servi-la do melhor modo possível. Isto não impede que eventualmente algumas "safadezas" de elementos da classe alta participem do enredo: mas só podem aparecer como falhas de determinados participantes dela, não como algo "constitutivo" da própria classe (questão que se decifra, afinal, com a "mais-valia", a parcela não-remunerada do trabalho do assalariado que exatamente permite a "elevação" da classe alta).

O paradoxo que se instaura é o de que essa narrativa trivial de direita é dirigida basicamente para a classe dominada, enquanto que a trivialidade de esquerda (na qual se procura mostrar a baixeza da classe alta e a natureza elevada da classe baixa) é em grande parte consumida pela própria classe dominante. Este paradoxo resolve-se pelo fato de que em ambos os casos se reforça e legitima a estruturação da sociedade em classes: ensinando os de baixo a respeitarem os de cima e alertando os de cima quanto aos seus possíveis pontos vulneráveis.

9

Heróis da modernidade

Na modernidade, segundo Weinrich, também existe uma poética normativa: nela seria preciso mostrar o alto como baixo e o baixo como elevado para que se possa ter uma obra de arte literária. Ora, esta questão não pode ser entendida em sua abrangência dentro de uma perspectiva apenas idealista. Quando se tem o socialmente alto sendo apresentado só como elevado e o socialmente baixo se elevando só pela identificação com o socialmente elevado, acrescentando-se a isso um final feliz, cai-se quase inevitavelmente na literatura trivial de direita. Segundo Weinrich, as obras modernas, para poderem ser artisticamente superiores, têm como que uma proibição de heróis positivos e de felicidade. Exceto no realismo socialista, onde se tem heróis positivos e final positivo. Isso também acontece, aliás, nas narrativas triviais de direita: a questão que se coloca é a da qualidade artística do realismo socialista; a questão segunda se volta, então, para a própria definição de "qualidade artística". Essa definição é o ponto nevrálgico de todas as estéticas, onde o discurso não

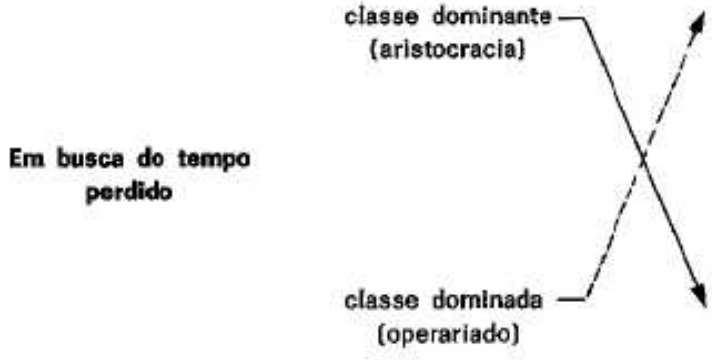
Heróis da decadência

Quando há heróis positivos e felicidade, a poética moderna aponta normativamente para a trivialidade. Weinrich pensa que Proust é uma exceção a isso. *Em busca do tempo perdido* é uma obra absolutamente centrada e concentrada na aristocracia, mas os aristocratas que nela aparecem não são apenas elevados. Pelo contrário, relendo-se a obra a começar pelo sétimo volume (*O tempo reencontrado*), a partir do momento em que o personagem-narrador toma a resolução de escrever esta obra, observa-se claramente que ela não registra apenas o fascínio do autor pela aristocracia. No sétimo volume aparecem os aristocratas exilados em Paris pela Revolução Russa. Soa claramente o sino que anuncia a morte histórica dessa aristocracia: o que aí se ouve é o seu réquiem. *Em busca do tempo perdido* é um grande museu de um mundo parasitário, condenado à morte.

Além de esses aristocratas serem re-vistos como defuntos, quanto mais elevados estão em sua hierarquia, tanto mais neles aflora o baixo. Exemplo disso é o Barão de Charlus. O fato de ele ser homossexual (como vários dos principais personagens) não é ocasional. A perversão sexual corresponde aí à perversão econômica que todos eles representam: são apenas consumidores. O mundo é aí visto apenas da perspectiva do consumidor, do parasita. Pertencendo à classe alta e não precisando lutar para sobreviver, esses personagens de Proust também não precisam ser pícaros. A Duquesa de Guermantes parece ser uma exceção nesse mundo de personagens de extração social alta, mas cheios de "baixezas". O comportamento do marido dela, com seus vários casos amorosos, levantempo, uma certa falta de maldade aumenta-lhe a ruindade literária e diminui a força do seu impacto.

Retornando aos salões aristocráticos após anos de ausência, Marcel nota como esse mundo, que parecia tão imutável, andou se alterando: não só porque antigas prostitutas se tornaram respeitabilíssimas damas da sociedade, mas especialmente devido à aceleração dos acontecimentos com a Primeira Guerra Mundial. Faz o registro do mundo tal como dele se lembra. Registra aquilo que propriamente não existe mais. Mas que continua lembrado grandemente porque existe muito mais do que se imagina. Desvinculado dos acontecimentos mais imediatos, pode dedicar-se ao estudo das leis do coração, da memória e da percepção, transcendendo o horizonte de um determinado grupo social do momento. Faz não apenas um panegírico da aristocracia, mas lhe passa também um atestado de óbito e morbidez: os seus divinos aristocratas são profundamente demoníacos. A felicidade que ele procura na obra literária é aquela que não encontrou na vida.

A vida aparece como um duro processo de enganos e desiluções. Albertina, a grande mulher amada, não lhe é fiel: e isto não com outros homens, mas, pior ainda, com outras mulheres. Elstir, o sublime compositor, é como que violentado *post mortem* numa cena de anárquico lesbianismo de sua filha, feito propositadamente sobre partituras ainda inéditas. Alto e baixo se conjugam e revertem continuamente; por mais que o tempo apareça como importante, o espaço é aí essencial. A classe trabalhadora é a grande ausente dessa obra (exceto por alguns criados, que nunca chegam a configurar o quadro de uma classe de algum modo organizada), mas está por baixo de todo o movimento subterrâneo que aí se sente. Em suma, numa obra centrada no puro consumidor, o grande ausente é o



Heróis do avesso

Joyce, no *Ulisses*, parece estar obsessivamente preocupado em rebaixar o seu modelo literário clássico, a *Odisséia*. Leopold Bloom, paródia moderna de Odisseu, não realiza grandes gestos épicos: aparece fritando rins com gostinho de urina, sentado na latrina lendo o jornal ou perambulando por locais mais ou menos mal-afamados da cidade. A sua Penélope é exatamente o oposto do exemplo de absoluta fidelidade ao marido, enquanto o seu Telêmaco se encontra com o pai em um bordel. A pretexto de só ver o que esta obra representa em termos de técnica de construção e elaboração literária, tem-se geralmente esquecido o protesto político nela contido contra a dominação da Irlanda pela Inglaterra. Este "elemento" político não é apenas ocasional ou lateral, mas a própria essência da obra. Molly e Leopold Bloom podem ser lidos como alegorias da Irlanda e do povo irlandês, da degradação por ambos vivida e contra a qual o Autor formula o seu protesto. Se a dimensão do baixo é aí minuciosamente elaborada, a natureza paródica, dupla, especular do livro aponta para a *Odisséia* como sendo o seu mundo alto,

Em Proust tem-se a ausência não só do operariado (exceto por alguns servos em relações de tipo quase feudal), mas inclusive da burguesia propriamente dita. Ele compartilha com Joyce de uma certa falta de crença no futuro, crença que impregna o realismo socialista. O próprio realismo de tipo burguês começa, com Stendhal, impregnado da crença nas grandes figuras capazes de encaminhar a história — heróis épicos em forma romanceada —, para acabar num ceticismo cada vez maior. Em *Madame Bovary*, de Flaubert, demonstra-se que a fascinação pequeno-burguesa pela aristocracia é injustificada, enquanto o próprio mundo dessa burguesia desvela a sua pequenez. Mas a televisão, em séries como *Dallas*, soube captar o mundo audaz e ousado do grande empresário.

Se a *Poética* de Aristóteles considerava implicitamente como maiores os gêneros não centrados em personagens oriundos do povo, na poética moderna temos três momentos distintos: 1) o momento de valorização positiva do audaz *entrepreneur*, que constrói, a partir de sua iniciativa privada, o seu próprio processo de ascensão social (Robinson Crusoé, Fabrício, Sorel); 2) o momento de descrença nesse processo de luta pela ascensão social (Madame Bovary, Leopold Bloom, Marcel); 3) o momento de crença no processo de reversão da própria estrutura social e na positividade dos heróis que tentam fazê-lo (Etienne, Grieb).

O percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo. Se antigamente se colocava a questão do percurso individual ou grupal entre o alto e o baixo da sociedade, o herói passa a ser, com o processo de industrialização, o próprio questionamento da estruturação social em classe alta e classe baixa.

Gêneros antigamente considerados maiores quase

ticas relativamente secundárias (como a epopéia e o soneto), enquanto gêneros antes bastante menosprezados pela poética passaram a assumir papéis preponderantes (como o romance). Ainda que a tragédia tenha sido involuntariamente caricaturizada pelo melodrama, assim como a epopéia o foi pelas tropelias e pancadarias das narrativas triviais, o que aí se verifica é não só o reflexo de uma nova situação social, com maior participação popular, mas também a possibilidade de que essa quantidade seja transformada em uma nova qualidade.

Heróis proletários

Se, nas obras clássicas gregas, os grandes personagens eram basicamente sempre aristocratas, isto é, donos de terra, gado e gente, fazendo com que para conseguir elevar-se literariamente já fosse preciso ser socialmente elevado (assim como nos séculos XVII-XIX quase só se pintavam retratos das pessoas gradas da sociedade), desde o naturalismo tem-se uma tendência à total reversão desse esquema, ou melhor, o próprio naturalismo já é uma expressão desse processo de reversão.

Nos clássicos modernos, os personagens de extração social alta tendem cada vez mais a se mostrarem como baixos, enquanto, para poder ser um herói elevado sem ser trivial, cada vez mais o grande personagem tende a ser de extração social baixa. Há uma certa continuidade entre o naturalismo mais genuíno e o realismo socialista. Isso decorre da opção política que é comum a ambos: a opção pelo proletariado. Tomemos como exemplos típicos *Germinal*, de Zola, e *Cimento*, de Gladkov. Correspondendo à diferença dos seus momentos e locais de gênese, o

vencido em sua revolta, sem, contudo, descrer de uma possível vitória futura; o romance do realismo socialista soviético é o romance do operário vencedor, da revolução vitoriosa, mas ainda com enormes tarefas e dificuldades para conseguir com que o novo modo de produção realmente venha a funcionar.

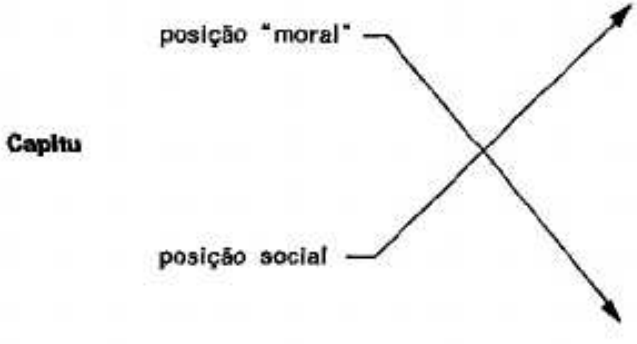
A própria evolução da sociedade e da produção literária brasileira permite um certo afloramento do seu bloco popular e uma percepção mais clara da limitação do horizonte dos autores do passado. Estes tendiam a se centrar no topo da sociedade: os agrupamentos marginais — como índios, imigrantes ou mulatos —, quando apareciam, faziam-no mais como alegorias do que como portadores de seu próprio significado. Reconhecer tais fatos não significa querer diminuir autores, mas reconhecer, dentro de uma perspectiva mais científica, o horizonte que neles efetivamente se configura.

Heróis burgueses

Em Machado de Assis é marcante a diferença entre o rol de seus personagens e a constituição demográfica fluminense da época. Os seus personagens são quase todos oriundos das camadas mais altas da sociedade; os escravos, que constituíam a grande maioria da população, estão quase ausentes em sua obra. Se Machado não se inclina a mostrar o socialmente baixo como elevado (pelo contrário, tende a mostrá-lo como cheio de baixezas, conforme se mostra em figuras como José Dias e Capitu), se ele praticamente nem sequer aflora o nível social mais baixo, ele também não mostra a classe alta como sendo simplesmente elevada: pelo contrário, é um moralista, que

Oriundo da classe baixa, incorpora-se em narradores pertencentes à classe alta: Dom Casmurro, o Conselheiro Aires.

Em *Dom Casmurro*, a figura de Capitu apresenta este mesmo percurso ascensional, de baixo para cima. Provém de uma família pobre, sobe na sociedade através do casamento, e o romance todo se pergunta se ela não andou manipulando tudo em torno de Bentinho para chegar a isso. A família de Bentinho é uma tradicional família da antiga classe dominante, a viver de rendas. Por outro lado, Escobar representa a ascendente classe dos grandes comerciantes. A ligação entre Capitu e Escobar encena a nível de enredo aquilo que ia ocorrendo com a própria evolução econômica brasileira daquela época: os que viviam de rendas iam sendo substituídos por empresários. O discurso de Dom Casmurro procura rebaixar a figura de Capitu, mostrando-a como uma pessoa não-confiável em termos morais, mas acaba centralizando toda a atenção nela, fazendo com que fulgure a ambigüidade de sua posição e de seu modo de ser, vislumbrando-se o seu drama interior, drama da própria evolução socioeconômica.



10

A narrativa trivial

Mesmo que a grande massa da produção literária seja trivial e atenda a necessidades dominantes no mercado, a maior parte do apetite pela narrativa trivial é atendida hoje pela televisão. Isso poderia liberar uma parte da produção literária para um tipo de produção mais refinado, mas este espaço tenderia a ser preenchido por alguns programas de televisão. Sendo comercial, a televisão não tem interesse em promover a leitura enquanto concorrência. Não se deve confundir o instrumento de comunicação com as relações de poder que nele instrumentalizam a manipulação.

Apesar da aparência de variação e da grande variação de aparências, a narrativa trivial se caracteriza pelo automatismo, pela repetição e pelos clichês, a nível de enredo, personagens, temário, valores e final. Existe a narrativa trivial de direita e a narrativa trivial de esquerda; existe a narrativa trivial masculina e a narrativa trivial feminina. Exatamente porque a sua estrutura profunda é tão repetitiva é que a estrutura de superfície da narrativa trivial

Direita volver!

Nas narrativas triviais de direita aparece a diferença entre o socialmente alto e o baixo, como nas obras clássicas, mas procurando criar, provocar e reforçar uma fascinação não-crítica do baixo pelo alto. Para tanto, a classe alta não precisa aparecer nem atuar diretamente: basta que os valores e os interesses que ela representa sejam os preponderantes. São narrativas triviais por causa das características já mencionadas quanto ao automatismo de sua estrutura profunda: são incapazes de apreender ou mostrar a natureza contraditória e complexa da realidade. Elas usam diferentes veículos: cinema, tevê, revistas em quadrinhos, novelas etc.

Os nomes dos super-heróis que constituem as dominantes desses sistemas podem variar enormemente: Capitão Marvel, Buck Rogers, Kojak etc. O herói pode ser branco ou até preto, homem ou mulher, atuar sozinho ou em grupo, ser um policial ou um cidadão, ser de carne e osso ou ser um super-herói de tevê ou de revista em quadrinhos, ser rico ou ser pobre etc.: a sua função básica é sempre a mesma. Ele é o defensor da lei. A lei é, para ele, aplicação da justiça. E a lei que ele defende — geralmente a favor do governo, mas podendo inclusive fazer com que ele em algum momento se volte contra um representante governamental — é, por baixo de todos os mil escamoteamentos, a lei da propriedade privada, a lei da estrutura vigente nesta sociedade. A própria lei não é vista como gerada em função de certos interesses e não de outros etc.

Sempre se tem a mesma estrutura profunda: uma norma é violada, uma norma subordinada à lei maior da manutenção da propriedade privada; o herói procura o

rigidamente maniqueísta: bom herói é quem defende a lei; mau é quem vai contra a lei. A própria lei nunca é discutida nem questionada: ela é absoluta.

Este herói masculino de direita é de certo modo um pseudo-herói: sempre já se sabe que no fim ele vai vencer. Ele é "masculino" porque geralmente é um homem (ainda que a Mulher Maravilha e as Panteras façam o mesmo tipo de papel) e porque em geral esse tipo de narrativa se volta para um público formado por homens (que até preferem ficar curtindo belas garotas desempenharem esses papéis cheios de golpes de judô). Ele é de "direita" dentro da simples divisão que se coloca em nossa era entre a defesa do capitalismo e a luta em favor do socialismo. A estrutura profunda dessas narrativas representa e constitui uma orientação que é política. Sob a aparência de diversão, tem-se uma doutrinação ideológica.

Em geral esse herói, ainda que em si seja considerado insubstituível, conta com algum auxiliar mágico, que pode ser desde um assistente, uma pistola especial ou até uma singular habilidade. O vilão pode ser desde um agente russo, a máfia, uma potência interestelar, um vizinho ganancioso até um dragão espacial ou um robô estragado. No fim o herói vence e é recompensado, de preferência pelo sorriso do chefe e a companhia de uma das beldades. Quanto mais essas narrativas têm todas o mesmo substrato, tanto mais elas precisam sofisticar a sua parafernália (como se mostra tipicamente nos filmes de 007). Aparentemente uma época esclarecida, nenhuma foi mais dominada por mitos e mistificações do que a nossa.

O herói da narrativa trivial é um pseudo-herói: só aparentemente ele arrisca a vida; de fato, já de antemão se sabe que ele vai vencer. Ele serve para assegurar que

rante. Quanto mais este herói é um pseudo-herói, tanto mais se necessita fazer dele um super-herói. Quanto mais fracos os homens numa sociedade, tanto mais eles precisam de super-heróis. E tanto mais super-heróis eles recebem para se manterem fracos. Esses "heróis" aparentemente correm grandes perigos e só no último instante salvam a situação e a si mesmos, um resultado já esperado pelo espectador ou leitor, pois pertence à poética normativa e ao código do gênero: isto corresponde à situação do próprio receptor. Apesar dos perigos que corre em seu dia-a-dia para sobreviver, é-lhe assegurado que, no fim, tudo vai dar certo. Que tudo acabe dando certo é o que mais deseja o instinto de sobrevivência. Por outro lado, existe aí implícito um sonho de justiça e de valorização dos mais fracos, que é transferido para o reino da fantasia.

O automatismo do trivial é um conservadorismo. O seu *happy end* é a restauração da situação anterior à violação inicial da norma. Está aí implícita a tese de que a felicidade é a manutenção do *status quo*. O que está, aliás, plenamente correto para aqueles que são mais beneficiados pela situação. O automatismo subjacente à variação de superfície corresponde também à vigência das mesmas estruturas de poder e trabalho, ao cansaço do operário após um pesado dia de trabalho. A pessoa não tem mais, então, condições físicas para uma atenção concentrada: só quer ainda relaxar. A televisão é o seu *relax-center* mais barato. O automatismo da estrutura profunda corresponde ao automatismo do trabalho em série e se respalda no desinteresse quanto a efetivas mudanças sociais. Cria-se a ficção de que, por mais coisas que aconteçam ante os olhos do espectador ou do leitor, ele mesmo jamais é atingido nem envolvido por elas, ele mesmo não

dia. É-lhe também ensinado que o melhor é manter o *status quo*, enquanto outros é que se encarregarão de "fazer justiça".

A trivialidade é o modo dominante de produção e consumo de narrativas porque corresponde ao modo de produção dominante de mercadorias, ou melhor, *é* este modo de produção no setor das narrativas enquanto mercadorias. A atenção concentrada e demorada que é exigida pela natureza única da grande obra de arte, ao invés de ser liberada e desinibida pela automatização, funciona só como ocasional oásis dentro dessa preponderância da mesmice sob a aparência de diversidade. As obras triviais tendem ao *happy end*, assim como as obras literárias mais artísticas tendem ao *bad end*. Este final infeliz pode, contudo, funcionar como um modo de esconjurar a infelicidade na vida, assim como o final feliz corresponde ao desejo de felicidade inerente a todo ser humano.

Se todo herói grego clássico é produto da *hybris*, mantendo em si essa duplicidade de deus e homem, fato que acaba se revelando ao longo do seu percurso, tal dupla dimensão tende a se configurar também nos heróis triviais e, de modo mais flagrante, nos super-heróis. O mocinho de *far-west* geralmente parece primeiro um bom mocinho que não quer se meter em encrencas, mas depois aparece o seu lado mais heróico, divino. Um simples e medroso jornalista como Clark Kane se torna o Super-Homem. Uma simples secretária se transforma, num passe de mágica, na Mulher Maravilha. O Pateta, com alguns amendoins, se transforma no Super-Pateta. E todos eles são defensores da justiça e da lei.

Por outro lado, certas figuras de carne e osso passam a corporificar, nos meios de comunicação, determinadas

juventude, outra é uma Afrodite revivida. A dimensão de divindade que está por trás de cada uma dessas figuras serve para conferir uma enorme autoridade a elas no momento em que passam a recomendar determinados produtos para o consumo da população. Não só elas são mercadorias de consumo público, mas servem para estimular o público a consumir mercadorias, tanto mais quanto menos necessárias elas forem.

No caso dos super-heróis importados, em geral eles não são pessoalmente proprietários do capital. Batman constitui uma exceção; também o fato de ele ter como que uma dupla personalidade — a de cidadão normal e a de super-herói — configura a natureza "híbrida" clássica: homem e deus. Para enfrentar heróis tão super, os vilões acabam tendo de ser super vilões: deuses dos infernos, demônios disfarçados de gente, bonecos do mal.

Assim também, figuras populares como Nossa Senhora dos Navegantes são como que reencarnações da deusa Diana, uma deusa da fertilidade, assim como a própria Penélope já o era. Em torno de cada uma dessas deusas há como que uma disputa para saber quem será o seu companheiro e, portanto, rei. Esses ritos propiciatórios da fertilidade da natureza não só antropomorfizam a natureza como naturificam o rei: o rei precisa ser forte, para representar as forças fecundadoras da natureza. Por isso o rei precisa ser, aparentemente, substituído toda vez que perde a sua força. A não ser que ele coloque alguém — o rei Momo — em seu lugar por alguns dias, durante os quais este goza de todos os privilégios: o carnaval. Após esses dias, o rei substituto será sacrificado: quarta-feira de cinzas. O rei é o herói por excelência de um povo, ainda que seja um rei simbólico: serve para a auto-afir-

Esquerda volver!

Assim como existe a narrativa trivial de direita, existe a de esquerda: a primeira afirma o *status quo*, a segunda propõe modificá-lo. Toda vez que uma revolução se instaura num país, ela precisa produzir muita literatura trivial de esquerda para se legitimar e obter apoio para as mudanças que ela procura implementar. Mas esse tipo de narrativa também existe antes de qualquer revolução, como expressão das reivindicações das classes baixas. A narrativa trivial de esquerda procura simplesmente demonstrar que a classe alta, e tudo o que a ela pertence, é o baixo por natureza. É, nesse sentido, o alto tudo o que pertence à classe baixa: dentro do mesmo padrão de clichês repetitivos da trivialidade de direita. É claro que esse "esquerdismo" (termo usado por falta de outro melhor, mas no qual teria de ser detalhada a dialética a ele inerente) pode variar conforme a época e o momento.

O grau de esquerdismo pode variar: do legal ao ilegal. De certo modo, um Dom Diego/Zorro, à medida que luta contra a dominação espanhola do México, é um herói trivial de esquerda, assim como Robin Hood também o é. A ideologia deste — roubar dos ricos para dar aos pobres — pode aparecer em folhetins nordestinos entronizando Lampião como herói (ainda que isso não corresponda à verdade histórica): essa idéia de redistribuição da riqueza social em soluções individuais, sem alterar radicalmente o sistema da propriedade fundiária, corresponde a uma perspectiva política que se poderia chamar de social democrata.

A carência básica da trivialidade de esquerda é que, ao fazer do alto simplesmente o baixo e do baixo o elevado, ela não só desconhece a natureza complexa e con-

de redenção da história, possa ser melhor do que o todo da sociedade em que vive.

A narrativa trivial pode ser um espelho mágico em que cada classe contempla a outra, mas tende a contemplar apenas a sua própria imaginação quanto à outra classe. No momento em que a narrativa trivial mostrasse a Branca de Neve dos anões operários, teria o seu espelho quebrado em estilhaços pelos poderes vigentes: mas a narrativa artística surge hoje da possibilidade anunciada nesses estilhaços.

Feminino/masculino

A narrativa trivial feminina pode usar diferentes veículos: a fotonovela, a novela-cor-de-rosa, a telenovela, o cinema água-com-açúcar etc. De um modo geral destina-se ao público feminino, o que caracteriza também o seu enredo. Basicamente tem-se aí sempre uma heroína, uma mocinha com diversas virtudes, e um herói romântico, cheio de excepcionais qualidades. São como que deuses sobre a terra. Estão predestinados a casarem um com o outro. Mas, para que haja enredo, surgem vários empecilhos entre eles, sendo o mais freqüente o fato de ela ser pobre e ele ser rico: é claro que o que ela mais quer é "dar o golpe do baú", só que exatamente isso é o que não pode ser reconhecido. No fim, depois de diversas peripécias, tem-se o final feliz, com o casamento desses maravilhosos seres.

A moral da história é, à primeira vista, a tese de que "o amor tudo vence". Subjacente a ela, há, porém, uma outra tese, que é, basicamente, a de que a melhor coisa na vida é conseguir pertencer à classe alta (o que não

vés de todas as dificuldades e alegrias. Essas narrativas triviais femininas podem ser, portanto, classificadas como "de direita". São "femininas" dentro de um padrão bem estereotipado, pois as próprias narrativas são estereotipadas, assim como o seu público. Elas são a antítese e o complemento das narrativas triviais "masculinas".

Nessas narrativas, a estruturação da sociedade em classes aparece como um problema, mas como um problema a ser resolvido individualmente, pela mobilidade social, pela possibilidade de ascensão social. Potencialmente seria possível haver a narrativa trivial feminina de esquerda, mas é uma categoria completamente sufocada entre nós, em vista das relações de poder vigentes. Uma série como *Malu Mulher* caminharia nessa direção.

A narrativa trivial feminina de esquerda é entre nós ainda mais restrita do que a masculina porque a mulher vive ainda mais sufocada do que o homem.

11

Poéticas e operários

Poéticas normativas

Nas narrativas triviais de direita procura-se demonstrar o socialmente alto como elevado, e esta trivialidade moderna parece estar de acordo com a não-trivialidade antiga, com os gêneros maiores da poética clássica, pois em ambos os casos procura-se mostrar o socialmente baixo como inferior. Aí a única possibilidade de o baixo elevar-se um pouco é se identificando com o socialmente alto. O mesmo está implícito em toda a arte religiosa: a salvação pela identificação com o alto. O próprio conceito de arte religiosa tem isto implícito em si: o artístico para a arte sacra se eleva por ser representação do divino (o que não impede que o artístico sirva para homenagear o plano divino).

Às avessas, o mesmo padrão se encontra na linhagem do naturalismo-realismo socialista: a valorização da classe baixa espera que através do operariado se dê a

então, o ritual propiciatório de uma ascese esotérica e intramundana.

Se, como se viu, a poética normativa da modernidade não-trivial — modernidade entendida aqui como a produção artística no período da industrialização capitalista — tem como que uma "proibição" de herói positivo e de felicidade, é preciso perguntar se realmente se trata de uma *proibição*. Quem proibiu os grandes escritores realistas de retratarem o real como felicidade? Será que não haveria, pelo contrário (e como se mostra em toda a narrativa trivial), muito mais uma tendência a baixar uma norma no sentido de que eles deveriam apresentar heróis positivos e demonstrar a felicidade vigente no *status quo*? Será que isso não interessaria muito mais ao poder vigente em todo esse período?

Esta questão se torna ainda mais interessante quando se observa que a maior parte dos escritores que produziram esses clássicos da modernidade nunca foram autores que poderiam ser classificados, por exemplo, de "marxistas": Flaubert, Joyce, Proust, Thomas Mann etc. Pelo contrário, a instauração de heróis positivos e do final feliz em obras não-triviais começa a se dar exatamente através de autores que, se não foram marxistas, ao menos se aproximaram um tanto do marxismo.

No realismo socialista, segundo Weinrich, tem-se como que a proibição do herói alto e a certeza da felicidade no socialismo: para ser elevado, o herói precisa ser de extração social baixa. Ele deve contribuir para a reversão ou extinção das classes sociais. Enquanto isso, nos países capitalistas até parece que só personagens de extração social baixa ainda poderiam produzir literatura elevada, enquanto personagens de extração social alta só poderiam produzir literatura inferior.

de esquerda. Isto é, em parte, compreensível do ponto de vista da propaganda anti-socialista vigente nos países de sistema capitalista. Obviamente, como já foi dito, toda revolução produz uma intensa literatura trivial de esquerda para se legitimar e acelerar os processos de mudança a que ela se propõe. A teoria da literatura precisa tentar ser uma ciência e alcançar uma compreensão objetiva dos fenômenos. É preciso, portanto, distinguir entre o que é mera propaganda dentro dos parâmetros do automatismo, da simplificação, da não-apreensão da natureza contraditória e dinâmica dos elementos da realidade, e aquela produção que reproduz em si, miniaturalmente, o próprio processo histórico, em que uma classe é esfacelada e outra vai se impondo e alterando o regime político e o modo de produção, processo este que ocorre e transcorre através e dentro de processos complexos e conflituosos.

Heróis proletários

Etienne, o personagem central do *Germinal*, de Zola, esta obra prototípica de todo o naturalismo, torna-se líder de uma longa e difícil greve de mineiros. A ação deste romance fica centrada na classe operária, aparecendo a classe dos proprietários aí apenas de um modo secundário. O romance como que inverte a prioridade social, tal como ela se reflete, por exemplo, nas "colunas sociais" dos jornais. Mas a presença que ele dá a uns e a outros corresponde à proporção de sua existência social. Ele caracteriza suficientemente os proprietários da mina e seus administradores nos termos da ação narrada. Nem estes são apresentados como meros portadores de defeitos, nem os operários são apresentados como deuses sobre a

e de vida (hoje, bastante melhoradas, tanto pelo avanço tecnológico quanto pelo atendimento de reivindicações operárias). No *Germinal*, o movimento grevista é massacrado, o herói operário sai derrotado, mas não desaparece nele a esperança de que no futuro um tal movimento pudesse vencer. O naturalismo brasileiro não propõe temas politicamente tão avançados: a diferença entre o naturalismo francês e o brasileiro se explica não só pelo maior conservadorismo político dos autores brasileiros, mas também pelo maior grau de industrialização existente na França.

Neste clássico do realismo socialista que é *Cimento*, de Fiodor Gladkov, há um herói positivo, de extração social baixa e que desempenha um papel fundamental para o desenvolvimento da trama. Esta não é mera ficção, mas a própria evolução da história russa dos anos 20 deste século. Gleb é um herói positivo, que se identifica com a linha vigente no poder governamental, procura inclusive fazer como que uma propaganda dos propósitos da revolução e mobilizar as pessoas nesse sentido, mas seria injusto classificá-lo simplesmente como um herói trivial de esquerda. Nem tudo o que aí se relaciona com o governo é apenas elogiado: pelo contrário, há tendências e pessoas que são criticadas. Gleb tem vários problemas de ordem pessoal, especialmente quanto ao novo modo de relacionar-se com a mulher; nem tudo são vitórias no que ele faz, nem sempre ele sabe como superar certas contradições. Mas esses problemas "pessoais" não são individuais. São problemas coletivos, envolvendo pessoas: problemas da guerra civil e, especialmente, da reativação da economia em novas bases. Isto é exemplificado modelarmente no caso de uma fábrica de cimento. As andanças e os esforços de Gleb vão numa direção completamente diversa

rio, torna-se lei a ruptura do *status quo* anterior; deve ser punido quem queira restabelecê-lo; herói, e não mais vilão, é quem ajuda, pela guerra e pelo trabalho, a estabelecer um novo modo de produção; não é mais crime violar a propriedade privada dos meios de produção. Não se trata, porém, simplesmente de inverter a postura da narrativa trivial masculina de direita, ou seja, fazer o elogio do bandido, do ladrão. Trata-se de transcender o horizonte dicotômico subjacente a ela. A obra de Gorki é modelar neste sentido.

Germinal dificilmente teria conseguido ser um grande romance, caso apenas desejasse demonstrar a grandiosa heroicidade épica existente nas lutas do proletariado oprimido. Mostrar e reconhecer a "animalização" dos mineiros e a derrota da greve são traços de um realismo histórico que o tornam mais verdadeiro e o elevam acima da trivialidade de esquerda. Se Etienne é um herói proletário que é derrotado e não consegue mudar a situação histórica, Gleb também é um herói vindo socialmente de baixo, mas que vence, não sozinho, conseguindo alterar o seu mundo e a sua circunstância. Está numa peculiar situação histórica em que a classe alta da sociedade foi arrancada para dar lugar ao sonho de elevação de toda uma nova sociedade. Não só ao sonho, mas à ação: e dessa ação o romance participa ao retratá-la.

Considerando o momento e o lugar em que foram gerados, *Germinal* e *Cimento* conseguem ser historicamente verdadeiros: eles são a própria realidade estruturada verbalmente num modelo de segundo grau (pois também retrabalham a linguagem social, modelo primeiro). Assim, esses heróis "baixos" conseguem ser literariamente elevados, sem precisarem ser picarescos. Antes, o herói de extração social baixa tinha de ser ridículo para aparecer;

social organizada atrás dele; outra vez, vitorioso, mas com enormes forças sociais organizadas contra ele. A contribuição do indivíduo para a evolução dos acontecimentos é considerada importante, mas ela nunca é decisiva: as decisões são coletivas, decorrentes dos entrechoques de forças de grupos diversos. Constroem-se assim sistemas de romances literariamente altos, a partir de personagens "baixos", mas com a grandeza épica de uma nova classe que também constrói e faz a história. A distinção entre as escolas literárias é muito mais uma diferença política do que normalmente se tem admitido.

12
Conclusão

Estética da recepção

Os grandes autores do realismo — como Tolstoi, Flaubert, Machado de Assis — preocuparam-se em retratar a sociedade, mas em geral estiveram impregnados de um espírito tão corrosivo que era como se não quisessem deixar continuar valendo o social retratado. E esses autores do realismo burguês não podem ser considerados marxistas. A evolução da sociedade — maior do que a desejável, para uns; menor do que a necessária, para outros — empurra a fantasia dos autores para o horizonte da utopia social. É como se naqueles autores houvesse uma espécie de radicalismo anárquico subjacente a toda a aparência de defesa do *status quo*. É como se a aceleração do processo de mutação histórica decorrente da industrialização revolvesse todos os valores estabelecidos, fazendo com que esse potencial pusesse em movimento a própria fantasia.

O realismo do grande escritor é fidelidade ao real

pretendesse o sublime, um sublime que se torna problemático à medida que significa sobranceira indiferença ante a miséria e a dor. Tentar reproduzir a sociedade apenas segundo a fachada construída pelos interesses dominantes seria desconhecer a sua estrutura interior, os seus fundamentos e os mecanismos de acordo com os quais ela funciona. Torna-se difícil defender a tese subjacente à trivialidade de direita, à medida que o alto se afirma como elevado às custas do rebaixamento do baixo. Exatamente esses mecanismos que constituem o miolo do funcionamento social é que, sendo escamoteados, tornam frágil e insustentável toda a construção aí montada. Na arte, tanto se pode procurar um espaço do sublime, para experimentar algo superior ao cotidiano, quanto se pode querer nela uma vazão de todo o sofrimento. Mas, no primeiro caso, confessa-se implicitamente que a realidade não tem o caráter elevado que se procura na arte, enquanto, no segundo, espera-se da arte um consolo e uma melhoria da vida. Aparentemente antagônicas, essas duas posturas acabam sendo complementares.

Enquanto a narrativa trivial de direita, masculina ou feminina, embora defensora dos interesses da classe alta, seja consumida maciçamente pela classe baixa, a narrativa artística, tendencialmente questionadora dos valores da classe alta e da estrutura social, acaba sendo consumida entre nós mais pela classe alta. Para ler, por exemplo, o *Dom Quixote*, são necessárias cerca de duas semanas em tempo integral, que, somadas ao preço do livro e às dificuldades de acesso à formação acadêmica, tornam este clássico praticamente inacessível ao operariado. Isto não impede, porém, que ele gaste dezenas de horas por semana à frente da televisão para se encher e rechear de trivialidade.

má por natureza. Ambos podem servir, por exemplo, de refúgio ante a falta de contato humano ou podem ser instrumentos de manipulação, assim como podem ser meios de os homens melhor se comunicarem e se entenderem, chegando, assim, a um estágio superior de seu próprio aperfeiçoamento. Por isso, é preciso desenvolver categorias teóricas que permitam entender as diferenciações existentes no que aí é veiculado.

Se a parte mais elevada da literatura se destina basicamente à classe alta enquanto a parte mais trivial vai para a classe baixa, então a literatura — como a narrativa em geral — desempenha fundamentalmente um papel de legitimar a estrutura social vigente e de fazer com que ela funcione mais azeitada.

O baixo-contínuo da modernidade literária é a negação da negatividade social sem que se afirme a positividade de uma alternativa histórica que possa provir dessa negatividade (excluindo-se, portanto, da modernidade o naturalismo e o realismo socialista). No processo de leitura, uma postura dessa ordem pode, porém, reverter em seu contrário. Toda autocrítica — por exemplo a do romance realista burguês feita pela burguesia para o seu próprio uso — deve servir basicamente para, reconhecendo erros, reforçar a posição de quem se critica. A literatura funciona então como uma espécie de vacina para proteger o organismo da classe dominante dos ataques que possa sofrer.

Uma outra hipótese freqüente é a de que a arte mais "revolucionária" seria aquela que mais trouxesse inquietação ao leitor, tirando-o de uma atitude passiva e fazendo dele um co-autor do texto. O gênero por excelência para isto seria a poesia, especialmente a poesia hermética. Ora, todo leitor é um recriador do texto. Além disto, ser autor

Walter Benjamin definiu a aura como a aparição única de algo distante. Insistiu muito no caráter único da grande obra de arte, na aura, inexistente nas obras triviais devido ao seu caráter repetitivo e massificado. Na economia de mercado, a auréola da obra de arte transformada em mercadoria é, contudo, proporcional à quantidade de exemplares vendidos. Aura é então densidade do quantitativo: um certo grau de "originalidade" pode ser um dos seus instrumentos, não porém a sua razão suficiente. A aura acaba sendo proporcional à multiplicação dessa identidade.

Nos grupos sociais que tenham no "revolucionário" um critério principal de avaliação do texto, não é raro entender por "revolucionário" o texto hermético que obrigue a um especial esforço de leitura. Argumenta-se que, com isso, toda a estrutura da pessoa é sacudida: o poema mais parece, então, uma máquina de moer carne, em que num lado entraria um vil burguês, e, na outra ponta, acabaria saindo um heróico revolucionário. É, porém, difícil comprovar efetivas mudanças sociais após leituras de poemas herméticos. Supõe-se aí, na linha de Nietzsche e de um Thomas Mann, que o artista é o grande herói moderno, heroísmo que bafeja o leitor quando ele passa a ser co-autor de textos que exijam esforços de leitura. Que o artista seja considerado um herói se dá basicamente por três razões: 1) as suas condições de sobrevivência; 2) a difícil busca que representa o esforço de criação; 3) os bloqueios ideológicos que perpassam a sua produção. É, contudo, problemática a premissa de que a arte possa ser revolucionária: na verdade, ela é apenas um apêndice da realidade, um rabinho incapaz de sacudir o cachorro.

Textos que tratem de mazelas sociais e que preten-

dade refestelada no fundo de uma confortável poltrona ultrapassa o nível dos devaneios quixotescos. Até mesmo a práxis que se pretende revolucionária tende a reforçar esquemas da repressão ou azeitar a estrutura de classes. Ainda assim, só a ação partidária é capaz de alterar o poder vigente: os gêneros literários são como que partidos políticos. Enquanto gêneros, talvez eles possam fazer alguma coisa, não as obras individuais.

Em síntese

O percurso do herói ao longo da literatura ocidental mostra, portanto, uma tendência no sentido de inverter a posição clássica antiga de só admitir, como heróis elevados, personagens de extração social alta. Devido ao processo de industrialização e a daí decorrente organização do operariado, começam a se tornar altos alguns personagens de extração social baixa. Antes, figuras como o anti-herói épico — o personagem cômico ou o pícaro eram geralmente de extração social baixa — podiam eventualmente tornar-se o centro da atenção literária, mas para serem ainda mais rebaixados.

Em contrapartida, nas narrativas triviais, os heróis "de direita" procuram defender o *status quo* e os valores da classe alta como os valores altos da sociedade, enquanto os heróis "de esquerda" procuram inverter esse processo. Ambos se caracterizam, porém, por seu automatismo e mecanismo a nível de estrutura profunda, apesar de todas as aparências de mudança a nível de estrutura de superfície. São uma decorrência das contradições do real, mas são incapazes de se tornarem índices abrangentes da natureza complexa da realidade.

aquilo que o texto intenciona e aquilo que foi efetivamente captado pelo leitor. O texto é um conjunto de estratagemas para levar o leitor a um convencimento que constitui o texto. Trata-se de uma convicção em torno da estrutura, dos valores e dos caminhos da sociedade. Por isso, o político se constitui no inconsciente do texto. Os heróis triviais são heróis de partido: apenas uma parte do real aflora neles, de um modo muito restritivo. Os heróis "artísticos" são índices de totalização: através deles o real procura aflorar em sua complexidade e contradição.

As obras constituem sistemas organizados em torno de uma dominante, que é como que o governo dessa obra. Assim é possível examinar como a estrutura da sociedade se transforma em princípio e processo de estruturação das obras. O estudo do herói é um modo estratégico de se estudar a dominante das narrativas, literárias e não-literárias, artísticas e triviais, possibilitando superar a contradição entre análise formal e análise sociológica, entre abordagem imanente e abordagem extrínseca da obra. A História se torna história, as histórias se revelam como História. Os vários tipos de herói e o papel que lhes cabe em diferentes momentos históricos são um modo de responder ao desafio colocado pela contradição de forças sociais: a nível de produção, circulação e consumo de obras. A transformação da obra de arte em mercadoria, ocorrida com a industrialização capitalista, acabou permitindo aflorar uma reversão radical no modo anterior de relacionar o alto e o baixo da sociedade com o alto e o baixo das obras. A história do percurso do herói é o heróico percurso da própria História.

13

Vocabulário crítico

Classe: categoria social ampla, definida fundamentalmente em função da propriedade ou não dos meios de produção, levando a uma semelhança de *modus vivendi* entre os membros da mesma.

Dominante: princípio de organização de um sistema, imprimindo-lhe o seu sentido básico mediante a orientação da estrutura profunda. É a essência do sistema enquanto vontade de poder.

Epopéia: narrativa em versos, originariamente cantada por um rapsodo, sobre acontecimentos importantes da história de um povo. A *Iliada*, modelo de epopéia, foi registrada por escrito por volta de 800 a.C., referindo-se a acontecimentos ocorridos por volta de 1200 a.C.

Esquerda/direita: terminologia oriunda do parlamento francês do século XVIII, onde os representantes das classes populares, que reivindicavam diversas mudanças, ficavam sentados do lado esquerdo, enquanto à direita se assentavam os aristocratas contrários às grandes reformas. Terminologia corrente, didaticamente

Gênero literário: subsistema da literatura, dividindo-se por sua vez em narrativa, poesia e drama. Esta divisão tem variado, inserindo-se às vezes, por exemplo, o gênero didático ou excluindo-se o drama. A definição do gênero tem sido feito geralmente em termos formais, enquanto aqui se procurou transcender esse horizonte.

Idealismo: tendência filosófica que prega a prioridade do espírito sobre a matéria, da idéia abstrata sobre o fato concreto.

Ideologia: palavra entre nós geralmente tomada no sentido de "falsa consciência", mas podendo significar também o conjunto de disciplinas que tratam das relações sociais, a supra-estrutura ou inclusive o projeto político de uma classe.

Metáfora: figura de linguagem em que se aponta a identidade entre dois elementos não-idênticos. O seu grau de impacto tende a ser tanto maior quanto maior for a identidade entre dois elementos que aparentem ser totalmente não-idênticos.

Moderno: o que é relativo à produção, especialmente à produção cultural, no período de industrialização capitalista, caracterizando-se por sua prioridade às coisas das grandes metrópoles, por sua vez decorrentes da necessidade de concentrar muita mão-de-obra num espaço geográfico relativamente pequeno.

Personagem plano/esférico: o primeiro se caracteriza por seus traços simples e reiterativos, enquanto o segundo evolui e surpreende por sua diversificação.

Picaresca: narrativa cômica de um personagem que é o traço-de-união entre episódios diversos, nos quais ele luta por sua sobrevivência em melhores condições.

Sátira: obra literária destinada a censurar defeitos ou ví-

Sistema: conjunto de elementos coerentes entre si e distintos do seu meio.

Tragédia: gênero teatral girando em torno de altos personagens e valores fundamentais da existência humana e tendendo a acabar funestamente para restaurar o equilíbrio ao cosmos.

Tragicomédia: distingue-se da comédia pela presença dos deuses. Gênero cômico, em que os deuses se divertem com os homens.

Trivial: narrativa que se caracteriza pela natureza repetitiva e automatizada do seu enredo, dos seus personagens e dos valores em torno dos quais eles se movimentam.

14

Bibliografia comentada

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Globo, 1966.
Obra clássica para o estudo da literatura e do teatro. Fundamental para a compreensão de gêneros como a tragédia e a epopéia.

AUBRETON, Robert. *Introdução a Homero*. São Paulo, Boletim n.º 214 da FFLCH da USP, 1956.
Didático tratado sobre a história grega e a obra de Homero, num processo de iluminação recíproca. Alia uma profunda erudição com uma ordenação bem lógica e uma exposição absolutamente clara.

FRAZER, Sir James George. *O ramo de ouro*. São Paulo, Círculo do Livro, 1978.
Estuda a relação entre a figura do rei e as forças da natureza, segundo os mitos e ritos de diferentes povos. Lança através da Antropologia novas luzes sobre diferentes gêneros literários.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious*; narrative as a socially simbolic act. Ithaca, Cornell U. P., 1981.